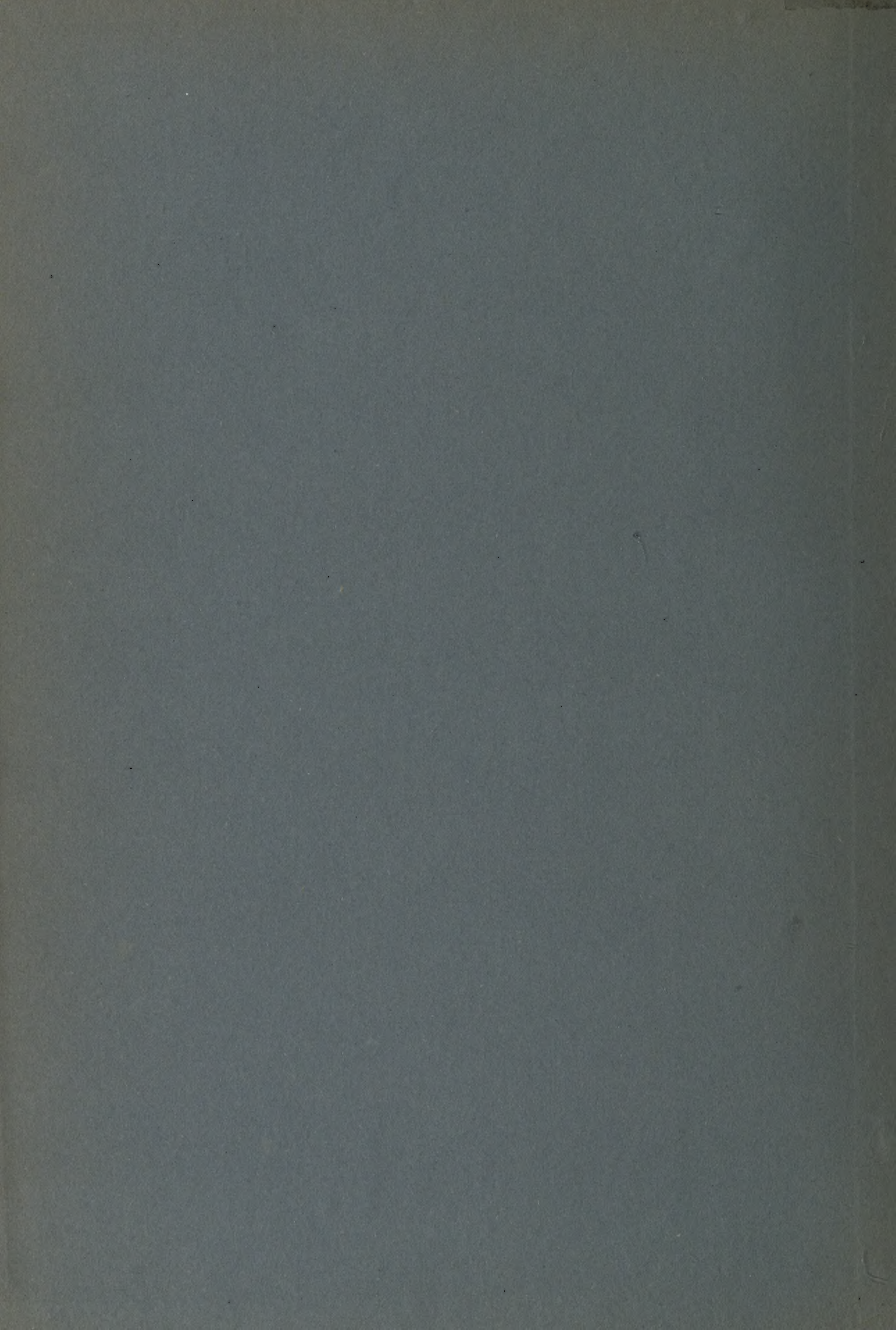
Les Villes d'Art Célèbres

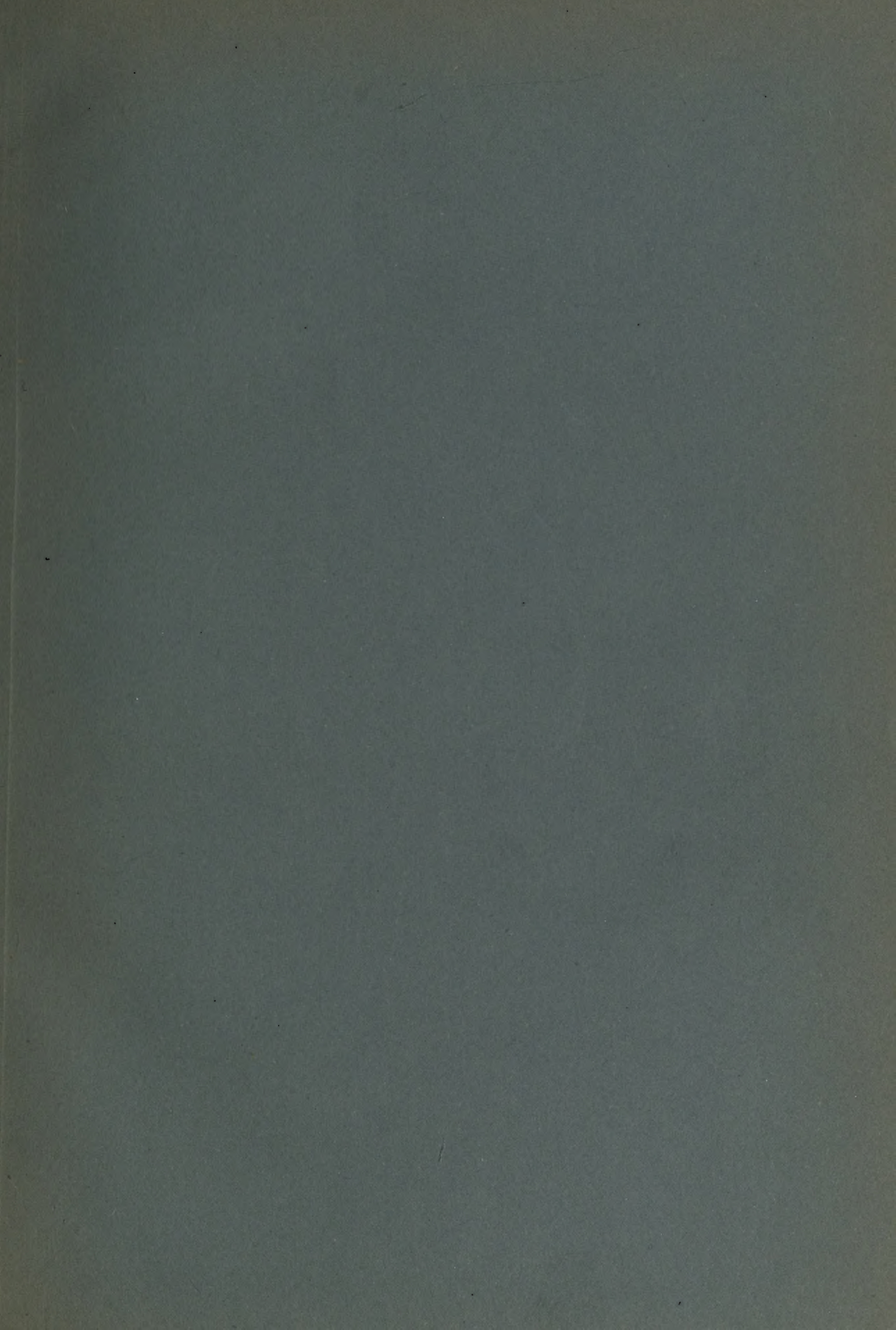
EMILE BERTAUX

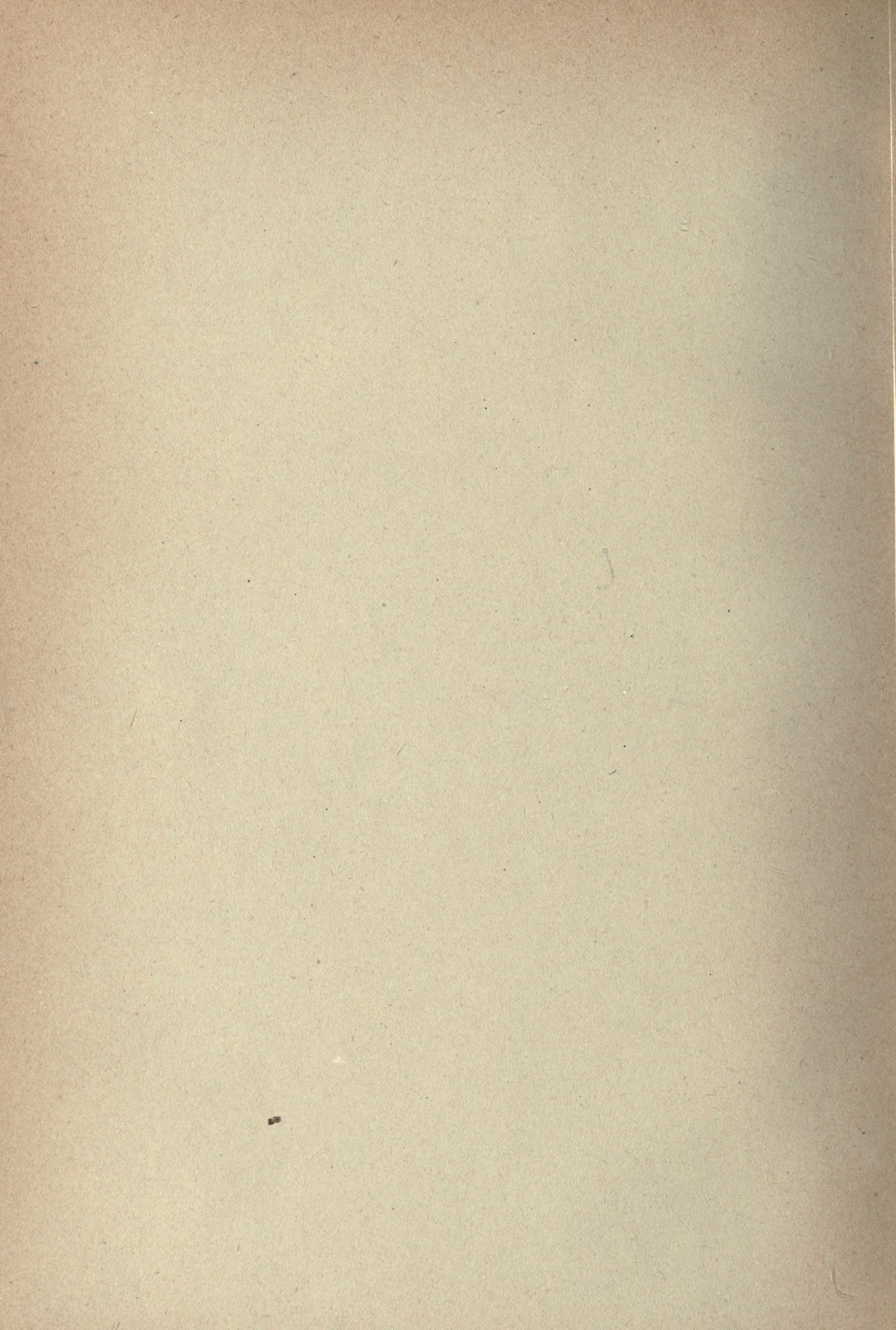
Rome

Des Catacombes à Jules II

H. LAURENS, ÉDITEUR







LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

ROME

De l'ère des Catacombes à l'avènement de Jules II

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 97 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 135 gravures.

Rome (De l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II), par Émile BERTAUX.

Rome (De l'avènement de Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 130 gravures.

EN PRÉPARATION.

Florence, par Charles DIEHL.

Nuremberg, par G. RÉE.

Pompéi, par H. THÉDENAT, de l'Institut.

Sienne, par André PÉRATÉ.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY.

Toulouse et Carcassonne. par H. GRAILLOT.

Les Villes d'Art célèbres

ROME

De l'ère des Catacombes à l'avènement de Jules II

PAR

ÉMILE BERTAUX

DOCTEUR ÈS LETTRES

MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LYON

Ouvrage orné de 113 Gravures

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1905

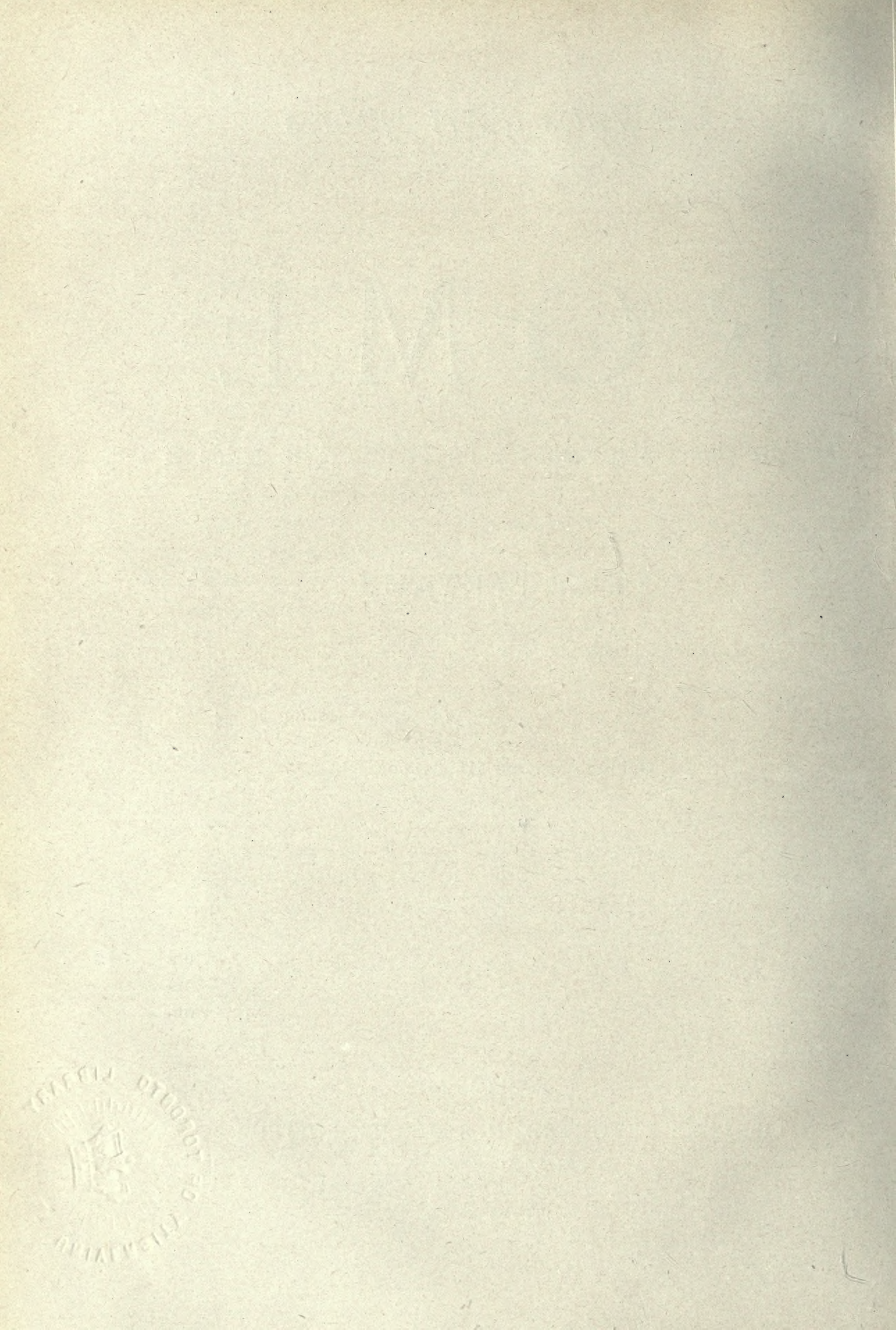




Fig. 1. — Le Bon Pasteur au milieu des Apôtres (Sarcophage chrétien du IVe siècle).

ROME

CHAPITRE PREMIER

CIMETIÈRES ET SARCOPHAGES CHRÉTIENS

Les premiers monuments de la Rome chrétienne, comme les vestiges préhistoriques de la Rome antique, sont des tombeaux. Les cimetières où reposèrent les fidèles des trois premiers siècles se trouvent disposés autour de la ville, en dehors des anciens faubourgs qui furent compris dans l'enceinte d'Aurélien. Ces cimetières étaient groupés le long des voies romaines, au milieu d'un chaos de monuments et de cryptes, dont les restes rappellent encore la rivalité des religions qui se sont disputé les consciences devenues indifférentes à la beauté des dieux grecs et à la majesté du Panthéon romain.

Sur la voie Appienne, le mausolée de Cæcilia Metella domine une file de ruines informes qui ont abrité les cendres des riches patriciens, scellées dans une urne de marbre. Au pied de ces tombeaux dressés comme des tours, les étrangers et les Romains initiés aux mystères orientaux ont fait creuser dans le tuf des caveaux où leurs corps étaient enterrés, sans avoir passé par le bûcher. Des peintures énigmatiques, dont la mythologie révèle des aspirations et des espérances nouvelles, ont été retrouvées dans une galerie creusée au carrefour de la voie Appienne et du chemin qui remonte le vallon de la Caffarella, près de la chapelle du *Domine*,

quo vadis? Les croyants qui ont laissé dans ce souterrain les signes de leur foi sont des adorateurs de Mithra. L'un d'eux était un prêtre : sous la niche qui paraît avoir été destinée à abriter son tombeau et celui de sa femme, ce prêtre est représenté au milieu de ses collègues attablés à un repas rituel. Deux autres fresques, sous la même niche, racontent en images mystiques la mort de la femme du prêtre et l'initiation suprême qui l'attendait outre-tombe. La femme, Vibia, est emportée sur le char d'un dieu des enfers, que Mercure précède comme un coureur. Dans le royaume des ombres l'âme est jugée. Son entrée dans la vie bienheureuse est peinte au fond de la niche. Introduite par son bon ange (*angelus bonus*), Vibia prend place au festin paradisiaque des élus (*bonorum judicio judicati*) (fig. 2). En présence de ces peintures où Bottari et Raoul-Rochette ont pu chercher des symboles chrétiens, on comprend que les Pères aient dénoncé comme des prestiges diaboliques les sacrements et les promesses de ce monothéisme solaire qui fut professé officiellement par Commode et par Aurélien, et qui, transporté par les légions jusqu'au delà du Danube et de la Manche, fut pendant le IIIe siècle, dans tout l'Occident romain, la religion de ceux qui n'étaient ni des conservateurs indifférents et incrédules, ni des juifs ou des chrétiens.

Entre le mausolée de Cæcilia Metella et le tombeau Mithriaste, un petit cimetière juif est creusé contre l'enceinte du cirque de Maxence. Il comprend deux caveaux carrés. Des niches qui ont la longueur d'un cadavre sont pratiquées sous des arcades de tuf et dans les parois. Un signe gravé sur les dalles funéraires, à côté des épitaphes, est la seule profession de foi : c'est le chandelier à sept branches que Titus enleva au temple de Jérusalem et porta en triomphe sur le Forum. Les Juifs qui ont été enterrés dans ces caveaux avaient perdu la répugnance que leurs ancêtres, fidèles à la loi mosaïque, professaient pour l'image des êtres vivants. Sur les plafonds et les murs des chambres funéraires quelques fresques légères représentent, à côté de corbeilles fleuries, des danseurs, des animaux et des oiseaux. Le cimetière juif de la voie Appienne n'est pas antérieur au IIIe siècle ; mais il conserve sans doute les formes et la décoration des tombeaux où furent enterrés, dès le temps d'Auguste, les petits marchands qui enseignaient à leurs clientes, matrones ou courtisanes, le respect du sabbat, et, au temps de Néron, les Syriens anonymes qui les premiers firent connaître à Rome le nom de Jésus.

Les cryptes funéraires où furent déposés, au bord de la voie Appienne, quelques adorateurs de Mithra et de Sabaoth, sont comme perdues au milieu des labyrinthes creusés des deux côtés de la grande voie par les

fidèles de la religion qui triompha. Quelques heures passées sous terre, dans le voisinage de la grande avenue de tombeaux, feront connaître l'histoire des cimetières chrétiens, leur architecture et leur décoration.

Près des caveaux juifs et du côté opposé de la route, une petite église qui porte le nom du martyr saint Sébastien marque l'emplacement d'un ancien cimetière chrétien. Ce cimetière, l'un des moins étendus et des plus pauvres, est le seul qui resta ouvert aux pèlerins pendant le moyen âge. Il portait sur les itinéraires un nom grec défiguré et inintelligible : *ad catacumbas*. De là le nom de catacombes, universellement donné



Fig. 2. — Le Paradis des adorateurs de Mithra (Fresque d'un tombeau de la via Appia [1]).

aux sépultures souterraines des premiers chrétiens, que les contemporains des persécutions appelaient simplement *cœmeteria*, c'est-à-dire, en grec, « lieu de sommeil ».

Le plus ancien cimetière chrétien qui ait conservé ses dispositions primitives s'ouvre à peu de distance de l'église de Saint-Sébastien, au bord de la voie Ardéatine, qui se détache de la voie Appienne au carrefour du *Domine, quo vadis?* Le nom même que ce cimetière a porté pendant les premiers siècles témoigne des progrès que la religion nouvelle avait faits après les cruautés de Néron et la première moisson de martyrs. Ce nom était celui de la propriétaire du sol, Flavia Domitilla, une nièce de l'empereur Vespasien. Sur le terrain d'une de ses villas, la matrone convertie fit établir une sépulture pour les membres de la famille impériale qui avaient embrassé la foi chrétienne (*sepulchrum Flaviorum*). Imitant, avec une pensée nouvelle, l'exemple des patriciens qui assuraient

[1] D'après l'ouvrage de Mgr Wilpert *Die Malerein der Katakomben Roms*, 2 vol. in-folio, 1904.

un lieu de repos à la cendre de leurs affranchis et de leurs clients, la pieuse matrone fit creuser dans le tuf, à côté du tombeau des Flaviens, des galeries funéraires destinées aux plus humbles de ses frères.

Un groupe de constructions en briques, qui a été dégagé par les fouilles, s'élevait à l'entrée du cimetière chrétien. Destinées aux réunions et aux agapes qui rappelaient les repas funéraires institués en l'honneur des Mânes, ces constructions étaient aussi visibles de la route que les mausolées païens élevés à côté d'elles. Elles attestent que les chrétiens, après avoir échappé aux bourreaux de Néron, ne songeaient point à dissimuler les tombeaux où ils enterraient leurs proches à côté des martyrs.

En effet les cimetières chrétiens, comme ceux des juifs, restèrent pendant près de deux siècles à l'abri des persécutions. Ils étaient non seulement tolérés, mais protégés par la loi romaine. Il suffisait qu'un tombeau fût établi dans un enclos, pour que la propriété du terrain prît un caractère religieux. Le cimetière de Domitilla se trouvait garanti contre toutes les violences, sauf contre les confiscations impériales, comme propriété privée; il était, comme tombeau, inviolable et sacré pour le souverain lui-même.

Les cimetières chrétiens se multiplièrent et s'agrandirent des deux côtés de la voie Appienne. Deux cimetières établis l'un en face de l'autre, sur des terrains donnés par des riches, gardèrent, comme le cimetière de Domitilla, le nom d'un propriétaire. A gauche, en venant de Rome, s'ouvrait le cimetière de Prétextat ; à droite, celui de la matrone Lucine : ce dernier était creusé sous un mausolée dont la masse est encore élevée et qui appartenait à la noble famille des Pomponii. Les caveaux du cimetière de Lucine furent les premières cryptes d'un vaste cimetière chrétien qui, à la fin du IIIe siècle, s'étendait de la voie Appienne à la voie Ardéatine, du tombeau des Pomponii au tombeau des Flaviens. Ce cimetière, compris entre des sépultures patriciennes, n'appartenait plus à un riche, mais à toute la communauté, à l' « Église [1]». La loi romaine, protectrice des tombeaux, était favorable aux associations formées par les petites gens qui, ne pouvant avoir une sépulture de famille, se cotisaient pour s'assurer une sépulture collective et organiser des réunions au tombeau commun. Septime Sévère, plus libéral encore que ses prédécesseurs pour les collèges funéraires, donna en leur faveur un édit qui accrut rapidement leur nombre et leur puissance : une simple déclaration faite à la

[1] *Ecclesia*, en grec, veut dire l' « assemblée » des fidèles.

police tint lieu d'autorisation. Dès lors, l'Église des frères, la *fraternitas*, divisée en groupes qui correspondaient aux divers cimetières, et dont chacun fut inscrit sur les registres des magistrats, eut l'existence légale et le droit de propriété. Déjà la communauté possédait des biens, provenant des donations et administrés par les diacres, dont saint Laurent sera le plus illustre. Elle racheta des terrains de sépulture qui appartenaient à des familles patriciennes et en acquit de nouveaux.

Le grand cimetière de l'Église chrétienne sur la voie Appienne prit le nom du prêtre Calixte qui, au temps de Septime Sévère, fut chargé de l'administrer, et qui dut à ces hautes fonctions d'être élu pape en l'an 217. Au centre de ce cimetière un caveau fut ménagé en l'an 203 pour la sépulture des papes, dont la plupart avaient été ensevelis au Ier et au IIe siècle dans le cimetière de Vatican, près du sarcophage de saint Pierre. Onze papes du IIIe siècle reposèrent dans le cimetière de Calixte ; l'un d'eux était saint Sixte, qui avait été massacré de l'autre côté de la voie Appienne, à l'entrée du cimetière de Prétextat.

Valérien, sous le règne duquel périrent le pape Sixte et le diacre saint Laurent, était le premier empereur qui eût interdit, sinon l'accès des catacombes, au moins les réunions dans les oratoires et les salles d'agapes élevés devant l'entrée des galeries. Dans le demi-siècle de paix qui suivit la mort de Valérien (260), les chrétiens qui, au temps de Tertullien, remplissaient déjà la ville et la cour, continuèrent d'envahir par l'intérieur l'Empire dont les barbares forçaient de toutes parts les frontières. L'Église formait dans l'État un État théocratique qui, aux yeux des Romains, était une anarchie. La plupart des chrétiens se dérobaient aux charges publiques ; beaucoup refusèrent le service militaire ; quelques apologistes faisaient appel aux peuples du Nord et de l'Asie contre la Babylone maudite. Dioclétien, qui essaya de rétablir l'ordre dans l'Empire et de rendre l'énergie à ce vieux corps, vit le péril. La persécution qu'il décréta, l'an 303, fut une véritable guerre défensive contre une foule sans armes. Conduite avec une cruauté terrible, elle se prolongea après l'abdication du vieil empereur. Pendant huit ans, les cimetières eux-mêmes furent mis hors la loi. L'entrée en fut interdite aux morts et aux vivants. C'est alors seulement que les chrétiens cherchèrent un refuge dans ces souterrains ; en comblant des galeries, en ouvrant des escaliers dérobés qui tombaient dans des carrières abandonnées, ils firent des catacombes un véritable dédale où ils purent se réunir à la dérobée et prier à côté des martyrs. Les traces de ces ouvrages de défense se sont conservées dans le cimetière de Calixte. La persécution qui avait été la plus

violente et la plus longue fut la dernière. Dix ans après l'édit de Dioclétien qui proscrivait le christianisme, Constantin rendit en 313 l'édit de Milan qui le reconnaissait solennellement.

L'histoire des catacombes suffit à montrer que ces cimetières n'ont point été établis dans des carrières de pouzzolane abandonnées : c'est-à peine si quelques-unes de ces carrières ont servi d'issue secrète en temps de persécution. Les cimetières ont formé des systèmes réguliers d'excavations, exécutées d'abord aux frais des riches qui donnaient les terrains, puis aux frais de l'Église. Ils ont été creusés dans des bancs compacts de tuf; lorsque les terrains étaient sujets aux éboulements, les galeries ont été renforcées par des contreforts et des arcades de brique. Les travaux étaient dirigés par les *fossores*. Groupés en pieuses confréries, ces artisans, que les peintures des catacombes représentent avec le pic à la main ou sur l'épaule (fig. 3), n'étaient pas de simples fossoyeurs, mais bien plutôt des entrepreneurs et des contremaîtres, capables de diriger des mines dans les profondeurs de la terre, suivant un plan déterminé d'avance.

L'architecture des cimetières chrétiens comprend deux types de souterrains : le caveau ou *cubiculum*; la galerie ou *ambulacrum*. Les caveaux étaient semblables à ceux des juifs et différaient peu des caveaux païens. Ce sont de petites chambres dont le plafond s'arrondit parfois en forme de voûte d'arêtes ou de coupole basse; dans les parois sont creusées des niches, que les chrétiens appelaient *arcosolia*, et qui abritaient soit un sarcophage de marbre, soit un bloc réservé dans le tuf et où était creusée la tombe. Le plus souvent un caveau était préparé pour plusieurs corps : c'était une sépulture de famille ou une sorte de sanctuaire réservé au repos des prêtres et des martyrs. Dans la plupart des catacombes, les caveaux s'ouvrent sur les galeries.

Les *ambulacres* souterrains sont les vrais cimetières chrétiens, le « dortoir » commun du peuple des frères, où tous sont égaux, où chacun a sa place (*locus*). Ni les Étrusques, ni les Orientaux n'avaient connu ces longues galeries où deux hommes ne peuvent passer de front entre les parois pleines de cadavres. Les niches destinées à l'inhumation sont disposées les unes au-dessus des autres, sur quatre étages et quelquefois plus. Quand le corps avait été déposé dans sa niche, entouré de quelques souvenirs et d'objets familiers, une plaque composée de larges tuiles ou une dalle de marbre scellait le lieu du repos.

A mesure que la communauté chrétienne se développait, les galeries des cimetières pénétraient plus profondément dans le sol. En effet la

propriété du sous-sol était attachée à la propriété du sol, et les chrétiens devaient se garder de dépasser les limites du terrain dont ils possédaient la surface. Le cimetière de Domitilla, vers la fin du Ier siècle, n'avait qu'un ambulacre assez large qui descendait en pente douce dans l'ombre ; sur cette galerie s'ouvraient quelques caveaux et trois galeries secondaires. Au cimetière de Calixte, les galeries sont tracées horizontalement ; elles forment quatre étages, qui communiquent entre eux par des escaliers, dont le dernier atteint à vingt-cinq mètres de profondeur. Il est tel point, sur le plan du cimetière, où une sonde enfoncée jusqu'au quatrième



Fig. 3. — Un *fossor*. Représentation du sacrifice eucharistique. Cimetière de Calixte.

étage traverserait plus de vingt tombes. Des labyrinthes semblables avaient été creusés près de toutes les grandes voies, comme le long de la voie Appienne, entre la première et la troisième borne milliaire. D'après les calculs du géologue Michele de Rossi, frère de G.-B. de Rossi, le célèbre historien des catacombes, la longueur totale des galeries funéraires creusées dans le tuf de la campagne romaine serait de plus de 875 kilomètres. En vérité, avant de conquérir la capitale du monde, le christianisme a créé autour de l'enceinte d'Aurélien une « Rome souterraine ».

Cette ville des morts, dont les parois et les plafonds n'étaient visibles qu'à la lueur des lampes, fut décorée, comme les tombeaux païens, à la manière des habitations des vivants. Les galeries forment un immense quartier pauvre ; le tuf, entre les dalles étagées, est le plus souvent nu et sans ornement. Les caveaux, au contraire, sont presque tous revêtus de stuc. Les stucs modelés en relief sont très rares : les plus délicats

se voient au cimetière de Priscille, sur la *via Salaria nova;* ils rappellent ceux qui décorent les tombeaux de la Voie latine. Au cimetière de Domitilla la voûte d'une galerie est ornée de caissons de stuc sans figures. Le plus souvent le stuc était préparé pour recevoir des fresques. Au Ier et au IIe siècle l'enduit étendu sur le tuf est épais et la surface en est toute blanche de poussière de marbre; à partir du IIIe siècle la couche devient de plus en plus mince et grise.

Les peintures des plus anciens cimetières chrétiens, comme celles des caveaux juifs, répètent les lieux communs de la décoration gracieuse et légère adoptée par les peintres de villas. Dans le cimetière de Domitille, des rinceaux de pampres couvrent le plafond de la galerie principale et celui d'un caveau qui porte le nom d'Ampliatus : c'est le nom d'un fidèle que saint Paul a cité comme un ami dans l'Épître aux Romains. Sur les parois du caveau d'Ampliatus, des architectures de fantaisie, peintes en couleurs vives, rappellent le décor de la maison de Livie au Palatin. Dans un caveau voisin, un *arcosolium* abrite les restes d'un paysage aussi clair et aussi lumineux que ceux qui égayaient les maisons pompéiennes. Ces peintures peuvent être attribuées au Ier siècle : rien ne les distingue des décorations destinées aux hôtels et aux tombeaux des païens; les peintres qui ont décoré les plus anciens caveaux du cimetière de Domitille étaient peut-être eux-mêmes des païens qui avaient travaillé pour la patricienne avant sa conversion.

Parmi les pampres qui serpentent sous le plafond de la galerie, dans le cimetière de Domitille, se jouent des amours. Ces dieux enfants restent en dehors de l'Olympe, avec les dieux des fleuves et les dieux des saisons, qui sont des allégories plutôt que des idoles. Tout ce cortège de figures demi-nues se disperse sur les parois des caveaux chrétiens. Dans leur nombre il en est qui pouvaient évoquer pour les fidèles comme pour les païens dont elles ornaient les tombeaux, des espérances d'immortalité : dans une salle bâtie en plein air à l'entrée du cimetière de Domitilla, Eros cueille des fleurs avec une Psyché enfant, aux ailes de papillon, qui est l'âme butinant dans le verger céleste.

Une figure, qui appartient à la fois aux fables mythologiques et aux légendes philosophiques, est adoptée par les chrétiens : c'est Orphée, qui charme les animaux par les sons de sa lyre, comme le Christ attire les âmes par les paroles de son Évangile. Au IIe siècle, de tels rapprochements étaient faits en même temps par les chrétiens et par les Romains fidèles au culte national, que transformaient les philosophies composites et les religions orientales. Alexandre Sévère n'honorait-il pas dans son

laraire les images d'Abraham et de Jésus, à côté de la statue d'Orphée?

Le chantre au costume oriental, assis au milieu des animaux, entre les arbustes, est dans les catacombes une figure du cycle pastoral. Il disparaît à la fin du IIe siècle, remplacé par une autre figure du même cycle : le Bon Pasteur. Dans la crypte magnifique de Saint-Januarius, au cimetière de Prétextat, qui fut décorée au temps de Septime Sévère, le berger en tunique courte qui porte sur ses épaules l'une de ses brebis se montre au-dessous du plus frais décor champêtre dont s'égaie un cimetière chrétien : des rinceaux chargés de fleurs et d'oiseaux, des groupes de génies qui s'empressent à la cueillette des roses et des olives, à la moisson, aux vendanges. Mais cette figure de berger dont la silhouette était familière à l'art antique prend un sens nouveau et clair ; elle rappelle la parabole évangélique, en apportant une âme dans les prairies toujours vertes dont parle l'ancienne liturgie des trépassés.

Dans le cours du IIe siècle, des images plus simples et plus sommaires que les décorations mythologiques et les figures pastorales sont peintes sur les parois des cimetières et gravées sur les dalles funéraires. C'est un animal, un objet qui devient le signe d'une idée, d'une espérance, d'une croyance. L'agneau est l'âme sauvée par le Bon Pasteur; la colombe est l'oiseau de l'arche, qui, la branche verte dans son bec, annonce le salut ; le paon, dont les naturalistes anciens avaient cru la chair incorruptible, fait penser au corps impérissable dont les morts seront revêtus au jour du Seigneur ; le navire et le phare font allusion à la traversée accomplie ; l'ancre indique l'arrivée au port. Ce ne sont plus les allégories claires, gracieuses et humaines de l'art antique, mais des symboles qui supposent la révélation d'une doctrine. Une autre image, la plus bizarre et la plus commune, se présente comme un véritable rébus, lisible pour les seuls initiés. C'est le poisson, dont le nom grec, Ἰχθύς, formait, avec ses cinq lettres, l'anagramme des cinq mots sacrés : « Jésus-Christ, fils de Dieu, sauveur » : Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ. Plusieurs fois le poisson est représenté à côté de petits pains ronds ; il figure mystérieusement le Christ dans le sacrement le plus mystérieux, l'Eucharistie.

Ce langage figuré qui marque les tombeaux de signes énigmatiques était comme la langue internationale des Églises. Au temps de Marc-Aurèle, saint Abercius, évêque d'Hiéropolis en Phrygie, vint à Rome ; il fit ensuite de grands voyages en Orient. De retour dans son diocèse, il composa pour lui-même une épitaphe dont le texte a été conservé et dont les fragments retrouvés de nos jours ont été transportés à Rome, au musée chrétien du Latran. Ces vers eussent été inintelligibles pour des païens ; ils renfer-

ment une énumération et un commentaire des motifs les plus secrets de l'art des catacombes. « Je suis, écrit Abercius, disciple du chaste Pasteur qui paît ses brebis par les monts et par les plaines... A Rome, j'ai vu le peuple marqué du sceau rayonnant; j'ai vu aussi les plaines de Syrie et Nisibe au delà de l'Euphrate. Partout la foi m'a guidé et m'a donné à manger le poisson de la fontaine vive... Apportant du vin mêlé d'eau, elle le distribuait à ses amis en même temps que le pain... »

Où ont été imaginés les signes mystiques que comprenaient et vénéraient les fidèles de Rome et de l'Orient? Ce n'est point à Rome sans doute, mais dans les communautés grecques d'Alexandrie et d'Antioche. Le bizarre anagramme du poisson n'a pu être imaginé que dans une communauté toute composée de Grecs. La conception même d'un système d'images secrètes n'est pas sans analogie avec les imaginations des gnostiques. Une pierre gravée du Musée Kircher, qui porte en exergue les lettres de l'anagramme Ἰχθὺς, et sur laquelle se trouvent réunis tous les symboles connus du christianisme romain, — les poissons, l'ancre, le navire, le Bon Pasteur, l'agneau portant un T, figure de la croix, sur lequel est perchée la colombe de l'arche, — n'est pas moins étrange que les gemmes sur lesquelles les « Basilidiens » ont gravé les images des dieux monstrueux de l'Égypte, symboles de leurs hérésies compliquées. Le poisson qui figure le Dieu fait homme peut rappeler le Dieu unique que les « Ophidiens » adoraient sous la forme d'un serpent. Les symboles orthodoxes diffèrent cependant des *Abraxas* et des signes maçonniques du gnosticisme parce qu'ils étaient communs à tout un peuple de fidèles, dispersé depuis l'Euphrate jusqu'au Tibre, et parce qu'ils ne cachaient ni une théologie, ni une philosophie de curieux et de savants. En regardant sur les tombeaux les silhouettes du poisson et de la colombe, le plus humble esclave confessait la foi du Christ et l'espérance de la résurrection.

L'habitude de chercher un symbole dans une image donna au christianisme primitif une conception de l'art toute différente de celle qu'avait eue l'antiquité. La figure humaine, aussi bien que les animaux, ne fut pas employée d'ordinaire comme simple décoration ou comme représentation d'un personnage déterminé, mais comme un signe et comme l'expression d'une idée. Des scènes bibliques et évangéliques sont peintes dans les catacombes dès le IIe siècle; mais la plupart d'entre elles ne sont autre chose qu'un verset traduit en image. Elles n'enseignent pas l'histoire sainte : elles parlent, comme la colombe ou l'ancre, de résurrection et de salut. La série de ces groupes n'a pas été tirée des livres saints, mais des liturgies funéraires. La scène qui reparaît le plus fréquem-

ment représente Jonas jeté à la mer, englouti par le monstre à queue de dragon et rendu à la lumière, après trois jours, qui figuraient pour les chrétiens les trois jours que le corps du Christ passa dans le sépulcre avant la résurrection. A côté de Jonas se montrent çà et là d'autres exemples fameux de la protection divine : Noé sauvé du déluge et voyant la colombe, Isaac sauvé du couteau d'Abraham, Tobie délivré de la cécité grâce au poisson qui rappelle le Poisson mystérieux et divin, Suzanne accusée par les vieillards, figure des tentations, et justifiée par l'Éternel, Daniel sauvé de la dent des lions, les trois Hébreux sauvés de la fournaise, ancêtres des martyrs qui, au milieu des tourments, sourient aux clartés du paradis. Moïse, en frappant le rocher, fait jaillir une eau qui est, pour le fidèle, l'eau du baptême. Près du patriarche, dans plusieurs caveaux, le Christ lève le bras avec le même geste, pour appeler hors du tombeau Lazare enveloppé de bandelettes ; la résurrection est figurée par le miracle évangélique, à côté de la figure du baptême, qui promet la vie éternelle.



Fig. 4. — Une Orante (Fresque du IVe siècle, dans le cimetière de Thrason [1]).

Les scènes de l'histoire sacrée, simplement exposées aux yeux des fidèles, sans intention symbolique, sont des exceptions très rares dans l'art des catacombes. Dès le IIe siècle, la Vierge Marie, assise et allaitant l'Enfant, semble apparaître dans le cimetière de Priscille, à côté d'un homme drapé dans le manteau des philosophes et qui montre une étoile ; c'est peut-être le prophète Isaïe. Dans l'attitude inclinée de la Mère, dans son robuste visage romain couvert d'un voile semble s'ébaucher, au temps d'un Trajan ou d'un Hadrien, la silhouette de la « Vierge à la

[1] D'après l'ouvrage de Mgr Wilpert (déjà cité page 3).

chaise ». Mais cette œuvre émouvante reste unique. En dehors du cimetière de Priscille la Vierge n'est représentée jusqu'au Ve siècle que dans la scène de l'Adoration des Mages. Avant la paix de l'Église, les peintres n'ont vu le Rédempteur que comme un jeune homme imberbe qui fait des gestes miraculeux et ressuscite Lazare : jamais ils n'ont représenté en dehors du verger céleste ou de l'Évangile une image du Christ pour l'offrir à l'adoration.

Au milieu des peintures sacrées les scènes de la vie quotidienne et les portraits n'apparaissent que rarement, comme des souvenirs d'une habitude païenne. Pas une scène de martyre n'a été représentée dans les catacombes : la figure du cimetière de Calixte que de Rossi avait prise pour celle d'un confesseur traduit devant un tribunal est Suzanne accusée par les vieillards. C'est à peine si quelques scènes liturgiques peuvent être reconnues : elles ont un intérêt saisissant. Dans une suite de caveaux du cimetière de Calixte qui étaient destinés à la sépulture des ecclésiastiques et des *fossores*, deux ou trois fresques, dans une suite d'images bibliques, font allusion aux sacrements. Un enfant est plongé à mi-jambes dans le fleuve qui jaillit du rocher frappé par Moïse, et un homme verse sur son front l'eau du baptême. Près du sacrifice d'Abraham, qui figure le sacrifice du Rédempteur, un prêtre bénit, en présence d'une femme, le trépied sur lequel un pain rond est posé à côté du poisson. Une assemblée de sept hommes couchés à table devant des poissons et des corbeilles de pains rappelle, plutôt qu'elle ne représente, le repas eucharistique. Une autre représentation de la même scène se trouve au cimetière de Priscille. Mais il ne faudrait pas prendre toutes les images de repas peintes dans les catacombes pour des cérémonies liturgiques. Dans un caveau du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin, sur la Voie Labicane, le repas sacré est servi par deux femmes qui sont des allégories, la Paix et la Charité, désignées par leurs noms grecs : *Irene* et *Agape*. Ce dernier nom ne fait point allusion aux agapes, ces repas fraternels donnés, suivant une mode païenne, à l'entrée des cimetières ; le repas est un repas céleste : c'est le « rafraîchissement » dont parlent les prières des morts.

Une figure de femme isolée se montre dans toutes les catacombes ; le plus souvent elle est voilée. Elle est vêtue tantôt du sac brun (la *pænula*) que portaient les femmes du peuple, tantôt de la tunique patricienne brodée à l'orientale (fig. 4). Toujours elle élève les bras en croix dans l'attitude de la prière. Ces Orantes ne sont pas des portraits peints en souvenir d'une défunte ; seules, réunies en groupes, associées parfois au Bon Pasteur dans le décor des plafonds, elles sont des élus qui remercient Dieu.

Une fresque du cimetière de Priscille, dont Mgr Wilpert a découvert le vrai sens, émouvant et simple, montre, à côté d'une Orante, deux groupes qui rappellent les joies graves de la vie : le mariage et la maternité. Ces groupes sont petits et comme lointains : au milieu de la fresque,



Fig. 5. — Une bienheureuse, au milieu de groupes qui rappellent sa vie d'épouse et de mère. Cimetière de Priscille.

au premier plan, l'épouse est debout, grandie et la tête voilée ; entrée dans la gloire, elle prie pour son époux et son enfant (fig. 5). Ainsi l'image qui a l'air d'un portrait devient, elle aussi, un signe d'union entre les vivants et les morts. Les femmes en prières, qui figurent l'âme entrée dans le repos glorieux, même à côté d'un tombeau d'homme, traduisent en peinture l'inscription commune : *in pace*, de même que les scènes bibliques

traduisent les paroles des liturgies funéraires. Le Bon Pasteur est une invocation ; l'Orante est une épitaphe.

Les peintres qui multipliaient ces caractères idéographiques, à la lueur des lampes, ne se souvenaient de la vie qui s'agitait au-dessus de leurs têtes que pour quelque détail de costume. Leurs maîtres avaient été les décorateurs de villas et de tombeaux païens, dont quelques-uns travaillèrent sans doute dans le cimetière de Domitilla. L'art des catacombes sortit, non point d'une peinture d'histoire, de paysage ou de genre, mais d'une véritable peinture en bâtiments. Les œuvres les plus anciennes de cet art ont conservé la grâce facile et molle des fantaisies alexandrines traduites par les artisans païens; mais au IIe et au IIIe siècle le modèle s'appauvrit et le dessin se simplifie. Sur le fond de stuc blanc, les figurines ne sont que des silhouettes aux gestes de pantins, méprisables pour la plupart comme œuvres d'art, à jamais vénérables comme les hiéroglyphes sacrés de la première pensée chrétienne. Malheureusement ces petites ombres qui semblent voltiger aux murs s'effacent d'année en année depuis qu'elles ont été dégagées de la terre qui les préservait; chaque visiteur, en approchant son lumignon de la muraille, fait une tache de suie à côté des taches laissées sur le stuc blanc par le pinceau des peintres. Avant la fin du XXe siècle, les images qui évoquent les confesseurs et les martyrs se seront évanouies; il en faudra chercher le souvenir dans les belles publications de G.-B. de Rossi et de Mgr Wilpert.

Les souterrains qui avaient servi de refuge pendant la grande persécution de Dioclétien continuèrent d'être les cimetières des fidèles après la paix de l'Eglise ; ils devinrent en même temps les sanctuaires des martyrs. Le zèle indiscret des dévots fut une première cause de dégradations ; pour assurer à sa dépouille une place voisine d'une sépulture vénérée, plus d'un fit creuser une tombe dans la paroi d'un *arcosolium*, en crevant la couche des peintures. Un pape aussi pieux que lettré, saint Damase, élu en 366, se donna la tâche de protéger les catacombes et d'y organiser le culte. Il ouvrit de nouveaux escaliers et établit des *lucernaires*, cheminées creusées dans le tuf pour apporter aux souterrains de l'air et de la lumière. Il composa pour les cryptes historiques des inscriptions élégantes qu'il fit graver sur le marbre avec des caractères larges et purs, dont le dessin fut donné par son secrétaire Furius Dionysius Filocalus. La crypte des papes au cimetière de Calixte, telle que de Rossi l'a reconstituée d'après les fragments dont elle était encombrée, est un véritable oratoire éclairé par un lucernaire. Il avait été décoré par les soins du pape Damase. Deux petits morceaux de marbre relevés parmi les débris

et confrontés avec les œuvres écrites du pontife ont permis de restaurer l'inscription placée par le pontife dans ce sanctuaire, où lui-même, par modestie, n'avait pas voulu reposer.

C'est exactement en l'année 412 que les catacombes cessèrent d'être employées comme sépulture. La Campagne, ravagée par Alaric, ne devait plus retrouver la sécurité que lui avait assurée l'Empire romain. Les cimetières abandonnés reçoivent toujours des fidèles; jusqu'au IX[e] siècle, ils recevront des pèlerins. Après les passages dévastateurs des Goths et des Lombards, la Campagne romaine, transformée en marécage par la rupture des aqueducs, devint un désert insalubre où les routes étaient gardées par des hordes de brigands. Les fidèles ne pouvaient plus sans

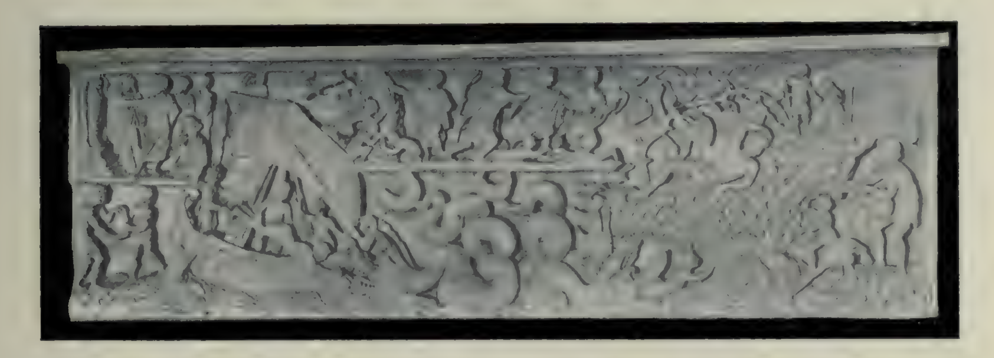


Fig. 6. — Histoire de Jonas (Sarcophage chrétien du Musée de Latran).

danger se rendre aux catacombes. Alors les papes firent transporter dans l'enceinte de Rome tous les ossements qui purent être recueillis dans les souterrains encore ouverts. Une inscription encore visible dans l'église de Sainte-Praxède atteste que, le 20 juillet 817, le pape Pascal II fit enlever des cimetières de la Campagne 2.300 squelettes de ces premiers chrétiens qui passaient indistinctement pour des martyrs. A partir du X[e] siècle, les catacombes rentrent dans la nuit; il faudra un hasard pour qu'en 1578, Bosio retrouve une crypte de cette « Rome souterraine », à laquelle il a donné le nom qu'elle garde dans l'histoire.

Du V[e] au IX[e] siècle, quelques peintures avaient été ajoutées à la décoration des catacombes. Ce sont des assemblées de figures solennelles, imitées de celles qui étaient rangées dans les absides des églises ; elles portent le nimbe, ce signe d'origine orientale, que le paganisme romain connaissait et que les peintres chrétiens des trois premiers siècles n'ont donné à aucune de leurs figurines. Une fresque du VI[e] siècle, qui vient d'être découverte en 1904, dans le cimetière de Commodilla, près de la

basilique de Saint-Paul hors les murs, représente le Christ trônant sur le globe du monde, entre saint Pierre et saint Paul, assistés de sainte Emerita et de saint Étienne. Dans la crypte de Sainte-Cécile, au cimetière de Calixte, à côté du caveau des papes, une suite de fresques ont été peintes au ve, au VIIe et au IXe siècle. Des saints en toge, dont la tête carrée a l'énergie des anciens bustes romains, voisinent avec la patricienne vêtue en princesse de Byzance et avec un Christ au visage maussade et barbare. Les peintres oublient l'art du modelé et cernent toujours plus grossièrement leurs figures de contours noirs. Un siècle après la paix de l'Église, ils avaient perdu complètement les traditions des signes et des motifs qui avaient composé l'art funéraire et symbolique des catacombes.

Au IVe siècle, cet art était sorti des cryptes obscures : il survécut et se développa dans les reliefs des sarcophages. C'était l'influence des cultes orientaux et du christianisme lui-même qui avait fait abandonner peu à peu, au temps des Antonins, la pratique de l'incinération pour celle de l'inhumation et qui avait remis à la mode dans la société païenne les sarcophages du type étrusque et grec. Cependant les tombeaux de marbre n'avaient été admis que par exception dans les cimetières chrétiens, à côté des niches creusées dans le tuf. Parmi ceux qui ont été retrouvés dans les cryptes, il en est qui provenaient d'un atelier païen. Un sarcophage de marbre, encore en place dans le cimetière de Calixte, dissimule contre la paroi sa face ornée de reliefs, sur laquelle se déploie un cortège bachique : c'est sur le revers fruste et rugueux qu'a été gravée l'épitaphe du fidèle.

Lorsque des oratoires et de grandes églises, comme celle de Saint-Paul hors les Murs et de Saint-Pierre du Vatican, eurent été construits sur le terrain des cimetières primitifs, les murs qui entouraient les chapelles et les portiques qui précédaient l'entrée des basiliques formèrent comme des enclos funéraires où furent alignés les sarcophages des nobles et des riches.

L'histoire de la sculpture funéraire dans le premier art chrétien reproduit, avec un retard de deux siècles, l'histoire de la peinture funéraire.

Les ateliers chrétiens qui pratiquèrent l'industrie du marbrier prirent la suite des ateliers païens. Tout d'abord les sculpteurs, comme les peintres, copient d'après les modèles gréco-romains, les animaux, les groupes et même les figures mythologiques qui étaient devenus de purs motifs de décoration ou de simples emblèmes funéraires : griffons, têtes de lions, scènes de vendanges et de chasse, génies dans l'attitude de la douleur, amours éteignant à leurs pieds le flambeau de la vie, dieux marins, divi-

nités des saisons, images du Soleil et de la Lune debout sur leur quadrige. Les bustes des fidèles, isolés ou réunis par couples, se détachent parfois au milieu du sarcophage sur le médaillon en forme de coquille. Comme dans les catacombes, Amour et Psyché viennent continuer leurs jeux et Orphée reprendre sa lyre, à côté du Bon Pasteur. Sur un sarcophage du musée du Latran, l'image du Rédempteur est entourée par douze agneaux qui représentent les apôtres ; aux extrémités du bas-relief,



Fig. 7. — Sarcophage chrétien du IVe siècle (Musée du Latran).

deux autres pasteurs représentent les prêtres qui font entrer au bercail de nouvelles brebis (fig. 1).

Quelques reliefs du IVe siècle copient directement les peintures des cryptes ; l'histoire de Jonas se développe sur un sarcophage du musée de Latran, comme sur une suite de petites fresques (fig. 6). A côté de la résurrection de Lazare se déroule le récit de quelques miracles des Évangiles. Les groupes se pressent parfois sur deux étages de bas-reliefs. Le sarcophage devient une homélie en images, telle qu'aucun caveau des cimetières n'en avait offert aux regards des fidèles ; le sculpteur arrive à mettre en scène avec un raccourci audacieux l'histoire chrétienne du monde, depuis la Création et le Péché jusqu'à l'Incarnation, figurée par l'adoration des mages, et jusqu'aux origines de l'Église romaine, représentée par saint Pierre (fig. 7). Une épopée sacrée se laisse déchiffrer, à travers le désordre et les redites, dans ces salles du musée de Latran, où ont été

rassemblés, sous le pontificat de Pie IX, tous les sarcophages chrétiens que le P. Marchi a pu faire apporter de la ville et des environs.

Le sarcophage le plus monumental par ses dimensions, par la vigueur de ses reliefs et par l'abondance des thèmes religieux qu'il évoque, reste dans l'ombre d'une crypte de Saint-Pierre, auprès du lieu où il a été trouvé. D'après l'inscription, ce sarcophage est celui d'un magistrat, Junius Bassus, préfet de Rome, qui se convertit au christianisme vers la fin de sa vie. « Néophyte il s'en alla vers le Seigneur sous le consulat d'Eusèbe et d'Hypatius », en l'an 359 (fig. 8). Ce monolithe de marbre de Paros, sculpté un demi-siècle après la conversion de Constantin, est une synthèse des divers motifs rapprochés et combinés par la sculpture chrétienne. Sur les côtés du sarcophage, des génies vendangeurs appartiennent encore à la décoration antique. Entre les deux étages du portique en bas-relief dont les colonnes séparent les grandes scènes, de petits reliefs rappellent, dans le langage symbolique des catacombes, l' « initiation » qu'a reçue, sans doute au baptistère du Latran, le néophyte qui était préfet de Rome. Tous les rôles sont joués par des agneaux : un agneau tient la verge de Moïse pour faire jaillir du rocher l'eau baptismale ; un agneau touche de son bâton les pains eucharistiques ; un agneau, qui est le prêtre, verse l'eau d'une coquille sur la tête d'un autre agneau, qui est l' « initié »; plus loin, il lui remet le livre de la doctrine ; trois agneaux tiennent dans une fournaise la place des trois Hébreux du livre de Daniel, dont l'histoire était lue dans la cérémonie du baptême ; enfin, un agneau lève le bâton miraculeux devant un tombeau minuscule d'où sort un autre agneau : la résurrection de Lazare, mise en fable ésopique, promet la vie éternelle au fidèle qui a reçu l'eau sainte et le pain consacré.

Sur la face du sarcophage, le Christ, un jeune homme aux cheveux bouclés, trône au-dessus de la voûte du ciel soutenue à ses pieds par le dieu Uranus. Il donne sa Loi à Pierre et à Paul. C'est le triomphe céleste du Christ; au-dessous est représenté le triomphe terrestre, à la veille du supplice : l'entrée à Jérusalem. Aux côtés de la figure glorieuse sont réunis des personnages et des scènes des deux Testaments, dont quelques-uns seulement appartiennent au cycle des catacombes. Adam et Ève, Daniel entre les lions, Job sur son fumier attendent le Rédempteur. Le sacrifice d'Abraham annonce le sacrifice de Jésus, qui est représenté, non par le crucifix, mais par le jugement de Pilate. Pierre et Paul conduits au supplice rappellent les martyrs qui ont fait triompher la foi. La suite logique des temps et des idées est sacrifiée à l'ordonnance de

groupes symétriques. La sérénité des visages, la solennité des attitudes, comparées à l'informe puérilité des reliefs sculptés, cinquante ans plus tôt, pour l'arc de triomphe de Constantin, attestent que les marbriers chrétiens avaient réalisé à Rome une première et éphémère Renaissance.

Ces marbriers avaient trouvé quelques souvenirs des plus nobles modèles dans les sarcophages païens qui jusqu'au IVe siècle reproduisaient, avec les scènes de l'épopée et de la tragédie grecques, les attitudes des statues et des groupes célèbres [1]. Les figures des sarcophages chrétiens rappellent la Grèce antique, plutôt que Rome, par leur costume même.



Fig. 8. — Sarcophage du préfet de Rome Junius Bassus (an 359 de J.-C.).
Crypte de Saint-Pierre.

Le Christ, les apôtres, les patriarches, n'ont point revêtu la toge. La société chrétienne, qui se tenait en dehors de l'Etat, a toujours eu une sorte de répugnance pour ce vêtement qui était comme l'uniforme du citoyen romain. Les fidèles portaient le manteau carré, l'*himation* athénien, que les Romains appelaient *pallium*. Ce vêtement, porté à Rome par les philosophes cosmopolites, devint le vêtement chrétien : Tertullien célébra ses vertus dans un traité spécial. Le manteau des philosophes resta pendant tout le moyen âge le vêtement exclusif du Christ, des personnages bibliques et des apôtres, aux portails des cathédrales comme sur les sarcophages.

Il est probable que Byzance, la nouvelle capitale, et les grandes villes de l'Orient ont eu part au développement de la sculpture chrétienne. Le

[1] Voir *Rome, l'Antiquité*, p. 158-159.

musée de Constantinople possède des fragments d'un monument de porphyre dont les reliefs ont la plus frappante ressemblance avec ceux qui décorent les deux sarcophages de porphyre exécutés pour la sépulture d'Hélène et de Constance, mère et fille de Constantin, et placés autrefois dans deux mausolées bâtis hors de l'enceinte de Rome. Ces sarcophages ont été transportés au Vatican sous le pontificat de Pie VI. Autour du sarcophage de l'impératrice sont représentés une parade militaire et un défilé de barbares vaincus; sur celui de la princesse, de petits génies portent des guirlandes et vendangent parmi des pampres. Les proportions des figures sont lourdes et les groupes disposés comme au hasard; mais le travail qui a presque détaché les personnages en haut relief dans une matière aussi dure a vaincu des difficultés incroyables. Rien que pour restaurer, au commencement du XIXe siècle, ces blocs de porphyre dignes d'un monument de pharaon, vingt-cinq marbriers ont été employés pendant neuf ans. Quelques sarcophages provenant d'Asie Mineure, qui se trouvent au musée de Constantinople, représentent des personnages alignés entre des colonnes couvertes de pampres et qui supportent des architraves et des niches finement refouillées. C'est l'architecture du sarcophage de Junius Bassus. Les tombeaux de marbre étaient objet d'industrie et de commerce; ils pouvaient être commandés au loin. Mais l'étude des premières œuvres de la sculpture chrétienne n'a pas encore permis de déterminer exactement, dans les échanges d'influences artistiques qui s'établirent dès le IVe siècle, ce que Rome a donné à l'Orient chrétien et ce qu'elle en a reçu.

Quelques statues de marbre, qui décoraient peut-être des oratoires, ont pris place dans le musée de Latran, à côté des anciens sarcophages chrétiens. Comme les reliefs, ces statues reproduisent des formes antiques, pour traduire des idées nouvelles et représenter des personnages nouveaux. Le saint Hippolyte du musée de Latran est assis et drapé dans le manteau grec que portait Julien, l'empereur philosophe. Peut-être ce marbre d'une exécution large et souple représentait-il en effet un philosophe, sur le siège duquel un chrétien aura gravé les titres des ouvrages du saint, avec le calendrier pascal dont il était l'auteur. Près de saint Hippolyte, le Bon Pasteur est une figure d'une grâce juvénile, qui a la taille d'un adolescent (fig. 9). Aucune œuvre ne montre d'une manière plus éclatante la supériorité des sculpteurs du IVe siècle sur les peintres des catacombes, auxquels ces sculpteurs empruntent leurs motifs. Le berger de l'Évangile, portant sur ses épaules la brebis égarée, imite quelque statuette alexandrine qui reproduisait elle-même l'attitude

d'une ancienne statue attique : le fidèle apportant au temple le jeune veau ou le mouton destiné au sacrifice. Ainsi l'art grec se continuait et achevait de se transformer en donnant des formes pures et nobles à tous les dieux. Dans les premiers siècles de l'ère nouvelle, il régnait à Rome et à Byzance, comme aux confins de l'Inde. Les plus anciennes statues du Christ sont des bergers criophores, ou des philosophes grecs; les plus anciens Bouddhas, que l'on peut voir au musée de Lahore et aussi à Londres et au Louvre, sont des Apollons.



Fig. 9. — Le Bon Pasteur (Musée de Latran).

L'art dont les chefs-d'œuvre sont le sarcophage de Junius Bassus et le Bon Pasteur du Latran déclina rapidement. Au Ve siècle, les sculpteurs, comme les peintres qui descendaient encore dans les catacombes, imitèrent les décorations solennelles des absides. Puis les désastres qui accompagnèrent la prise de Rome par les Goths et les Vandales ruinèrent l'industrie de luxe dont les marbriers étaient les artisans et les patriciens les clients. Vers la fin du Ve siècle, la sculpture de marbre ou de pierre à sujets chrétiens est un art oublié. Elle est pratiquée encore pendant le VIe siècle à Ravenne, devenue la capitale de l'Italie; puis elle achève de disparaître. Pendant le moyen âge, les anciens sarcophages païens et chrétiens seront employés indifféremment à Rome pour la sépulture des dignitaires et des papes.

CHAPITRE II

BASILIQUES ET MOSAÏQUES

Dès le règne de Constantin, le christianisme victorieux éleva autour de Rome de grands et magnifiques monuments. Le mausolée d'Hélène, mère de l'empereur, fut bâti sur la via Labicana, près d'un cimetière vénéré, celui des Saints-Pierre-et-Marcellin, où ont été retrouvées quelques fresques, entre autres celle du repas céleste ; le mausolée des filles de Constantin, qui a gardé le nom de l'une d'elles, Constance, s'éleva sur le terrain d'un autre cimetière où reposait sainte Agnès, vierge et martyre. Deux églises furent fondées à côté de ces tombeaux. D'autres églises, dont la fondation remonte authentiquement à Constantin, furent construites, comme les mausolées impériaux, le plus près possible des martyrs qui reposaient dans les cryptes de la Campagne. Les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul s'élevèrent sur les tombeaux mêmes des deux apôtres, séparées par la ville entière et par le Tibre : l'une au milieu du cimetière qui bordait la route d'Ostie ; l'autre sur la via Cornelia, au pied de la colline du Vatican. Ces tombeaux du Iᵉʳ siècle se trouvaient presque à fleur de sol : l'autel put être directement établi sur la crypte où dormait le martyr et que les fidèles appelaient la « confession ». Une autre basilique constantinienne fut élevée hors des murs, sur le tombeau d'un martyr fameux du IIIᵉ siècle, le diacre saint Laurent, enseveli dans le cimetière de l'*ager Veranus* ; cette fois il s'agissait d'une crypte cachée dans les profondeurs du sol. Il fallut, pour atteindre cette crypte, creuser profondément la colline dans les flancs de laquelle s'ouvrait la catacombe. L'église bâtie sur le tombeau de saint Laurent se trouva comme encaissée dans une sorte d'immense fosse : elle n'a été dégagée qu'au XIXᵉ siècle par les travaux qui ont achevé de démolir un pan de la colline pour faire place au nouveau cimetière du *Campo Verano* (fig. 10). Les basiliques mêmes que Constantin fonda dans l'enceinte se trouvèrent éloignées du centre de la ville. Il donna à l'Église deux palais

dont il avait hérité : celui des Sessorii et celui des Laterani ; tous deux étaient situés à l'Est de Rome, contre la muraille d'Aurélien. Le second, qui garda le nom de ses premiers possesseurs, les Laterani (c'est le Latran), devint le palais des Papes ; auprès de lui, Constantin éleva la basilique qui devint la mère et la reine de toutes les églises. Déjà la vie



Fig. 10. — Église de Saint-Laurent hors les Murs, avant les derniers agrandissements du cimetière.

se retirait du quartier qui, sous les Antonins, avait formé la plus majestueuse assemblée de monuments qui fût au monde. Le christianisme se détourne du Capitole où trône encore Jupiter, du Palatin, dont, pendant le IVe et le Ve siècle, les empereurs de Byzance ne seront les hôtes qu'à de longs intervalles, du Forum et de la voie Sacrée, où Constantin a bâti encore ses deux grands monuments profanes, la basilique voisine du couvent des Vestales et l'arc de triomphe voisin du Colisée. Rome aura désormais deux centres, dont l'un est rejeté sur la rive droite du Tibre : le Latran et Saint-Pierre.

L'architecture chrétienne, dont les tombeaux et les églises fondés par Constantin sont les premiers monuments, plonge par ses fondations dans

les cimetières où a été élaborée l'iconographie primitive du christianisme ; mais ce n'est pas des cryptes funéraires que cette architecture est sortie. Les cimetières n'ont pu donner ni un type de mausolée, ni un type d'église. S'ils ont servi parfois de lieux de refuge pendant les persécutions, ils ne deviennent des lieux de culte qu'après la paix de l'Église. Les seuls caveaux qui aient été aménagés dès le temps des persécutions pour servir de salle de réunion aux fidèles se trouvent dans le cimetière de Priscille et dans le « cimetière ostrien », sur la voie Nomentane ; l'entrée de ce dernier oratoire a la forme d'une arcade ; devant la niche de l'*arcosolium*, des bancs et un siège de prêtre ou d'évêque ont été creusés dans le tuf. Mais cette chambre souterraine ne possède pas même un autel comme celui que le pape Damase installa dans la crypte des papes, au cimetière de Calixte. Au IVe et au Ve siècle, lorsque des cimetières à ciel ouvert furent établis au-dessus de quelques cimetières souterrains, des chapelles s'élevèrent au milieu des tombes. C'est ainsi qu'un petit oratoire fut dédié au pape martyr saint Sixte, à l'entrée du cimetière de Calixte. Les chapelles de ce genre sont pour la plupart de modestes constructions en briques, flanquées de trois niches ou absides disposées en trèfle. Imitées sans doute des salles de réunion et d'agapes dont elles ont pris la place, elles forment un groupe à part. Ces oratoires, dont les ruines ont été retrouvées sur l'emplacement de quelques cimetières, n'ont point servi de modèles aux gigantesques basiliques qui s'élevaient dès le même siècle sur d'autres cimetières.

C'est à l'antiquité que la société chrétienne devait nécessairement emprunter les éléments de son architecture religieuse, aussi bien que les formes plastiques qu'elle avait animées d'une pensée nouvelle. L'art qui a donné à la Rome impériale sa grandeur monumentale est l'architecture voûtée. Au IIe et au IIIe siècle, la voûte moulée en brique et en blocage s'était adaptée à la construction des édifices les plus divers, depuis les thermes et les fontaines, jusqu'aux palais et aux temples. L'influence de l'Orient avait certainement contribué au développement de ce système d'architecture et particulièrement au triomphe de la coupole, attesté par la rotonde du Panthéon.

L'art chrétien n'employa la voûte, dans les premiers siècles, que pour couvrir des monuments de plan circulaire. Les mausolées de la mère et des filles de Constantin rappellent de loin les rotondes massives des mausolées d'Auguste et d'Hadrien ; cependant ils ne sont point directement imités des tombeaux dont l'énorme masse enfermait, à la manière d'une pyramide d'Égypte, une étroite chambre funéraire. La tour ruinée qui

conserve dans la Campagne romaine la mémoire de sainte Hélène est, avec les niches ménagées dans sa masse, un véritable « nymphée », pareil à la fontaine monumentale du jardin des Licinii, faussement appelé temple de Minerva Medica[1]. Mais la coupole n'est plus construite



Fig. 11. — Mausolée des filles de Constantin; aujourd'hui église de Sainte-Constance.

sur cintre d'après le système romain : elle est faite de matériaux légers, en particulier d'amphores creuses, que le peuple appelle *pignatte* et qui ont valu à la ruine son nom de Torre Pignattara.

Le mausolée des filles de Constantin, placé au moyen âge sous le vocable de sainte Constance, est de plan plus compliqué que le mausolée de sainte

[1] Voir *Rome, l'Antiquité*, p. 121, fig. 95.

Hélène. Cet édifice a été construit pour servir à la fois de tombeau et de baptistère : les niches ménagées à l'intérieur dans les parois latérales devaient recevoir de grands sarcophages, analogues à celui qui a été transporté au musée du Vatican ; l'autel qui occupe le milieu du pavement a remplacé un bassin préparé pour le baptême par immersion. La coupole ne repose plus sur une muraille massive ; elle est supportée par les arcades d'un portique intérieur dont les colonnes sont groupées deux par deux. Le pourtour est couvert d'une voûte annulaire en berceau (fig. 11). Dans les monuments antérieurs à Constantin, aucun exemple ne s'est conservé d'une rotonde ainsi disposée. Les seuls édifices du IVe siècle dont Sainte-Constance puisse être rapprochée sont des églises de Jérusalem couvertes en bois, qui entouraient de leurs portiques circulaires le Saint-Sépulcre et le rocher de l'Ascension. La grande église ronde de Saint-Étienne, consacrée sur le Célius vers la fin du Ve siècle par le pape Simplicius, ressemble d'une manière frappante aux anciens édifices palestiniens ; cette église, avec son double portique circulaire et la toiture de bois qui couvre sa rotonde centrale, est, selon toute vraisemblance, une imitation directe de l'église élevée peu d'années auparavant, près de Jérusalem, sur le tombeau du premier martyr. L'église de Santo Stefano rotondo resta d'ailleurs à Rome un monument unique en son genre. Le plan circulaire ou polygonal ne fut employé à partir du Ve siècle que pour la construction des baptistères ; le plus ancien, après la rotonde de Sainte-Constance, est le baptistère du Latran, élevé ou rebâti par Sixte III vers 440 et déjà remanié un demi-siècle plus tard. Aujourd'hui l'octogone de colonnes à trois étages qui entoure la vasque baptismale ne porte qu'une fausse coupole en bois.

C'est en Orient seulement que la coupole allait devenir, dès les premiers siècles, l'élément essentiel et générateur de l'architecture des églises. Le type de l'église chrétienne d'Occident, fixé à Rome dès le règne de Constantin, comportait un plan rectangulaire, et non circulaire.

Des églises fondées par le premier empereur chrétien, il ne subsiste que deux files de colonnes, avec leur entablement, à Saint-Laurent hors les murs. L'église du Latran, déjà reconstruite au IXe siècle, est aujourd'hui l'un des plus majestueux monuments de l'architecture baroque. L'église élevée par Constantin sur la « Confession » de Saint-Pierre a été lentement démolie pendant le XVIe siècle pour faire place à l'édifice que surmonte la coupole de Michel-Ange. Mais l'architecture de l'ancienne église de Saint-Pierre est connue jusque dans le détail, grâce aux plans et aux dessins exécutés avant sa disparition. Le

monument comprenait deux parties bien distinctes : d'abord une grande cour de plan carré, entourée de portiques, et au milieu desquels jaillissait une fontaine où chacun se trempait les mains et les pieds avant les cérémonies. Les catéchumènes et les pénitents, dont quelques-uns restaient exclus de l'Église pendant vingt ans, n'avaient accès que dans ce péristyle. Les fidèles admis aux sacrements pénétraient dans l'église, salle immense séparée en cinq nefs par quatre files de colonnes. La nef centrale était beaucoup plus élevée que les nefs latérales ; elle était, comme elles, couverte d'un plafond de bois à caissons, établi sous les combles du toit. Au bout de la nef principale, une haute et majestueuse arcade, appelée plus tard l'arc triomphal, s'ouvrait sur le *transept*, sorte de nef transversale qui séparait les cinq nefs du mur élevé au fond de l'édifice. Dans ce mur était percée, en face de la nef principale, une abside, énorme niche voûtée en cul-de-four. Aujourd'hui, l'église Saint-Clément, rebâtie au XIIe siècle, est la seule qui ait conservé toutes ces dispositions des églises primitives de Rome : son vaisseau à trois nefs est précédé d'une cour entourée de portiques et baignée de soleil.

Dès le IVe siècle, les églises chrétiennes portaient, entre autres noms, celui de *basiliques*. Cependant, la basilique constantinienne de Saint-Pierre, toute couverte en charpente, différait aussi complètement que possible de la basilique constantinienne du Forum, couverte d'énormes voûtes. Avec leurs nefs séparées par des portiques intérieurs, les premières églises chrétiennes ressemblaient plutôt à d'anciennes basiliques civiles, comme la basilique Æmilia et la basilique Julia, reconstruites à Rome par Auguste. On a cru longtemps que des basiliques de ce genre avaient été les premiers édifices affectés au nouveau culte ; en réalité, presque toutes les basiliques civiles restèrent ouvertes longtemps après Constantin aux plaideurs et aux commerçants. Quelques édifices bâtis sous les empereurs païens ont bien été transformés en églises du IVe au VIe siècle : c'est ainsi qu'au Forum l'église des Saints-Cosme-et-Damien fut logée dans une salle du bâtiment où étaient conservées jadis les archives du cadastre, et que les églises de San Martino et de Sant'Adriano occupèrent les bureaux du Sénat rebâti par Domitien et l'ancienne salle des séances. Mais aucun de ces locaux désaffectés n'était divisé en plusieurs nefs. L'une des rares basiliques civiles qui aient été transformées en église, celle qui avait été bâtie sur l'Esquilin par le consul Junius Bassus, père du préfet chrétien du même nom, et qui fut consacrée au Ve siècle sous le vocable de Saint-André, n'était, elle aussi, qu'une salle rectangulaire. Ce monument a complètement disparu. Quant aux basiliques à plusieurs

nefs, elles n'ont point servi d'églises et n'ont pas été les premiers modèles des églises. Leurs portiques intérieurs faisaient le tour de l'édifice et ne se dirigeaient pas vers un sanctuaire unique ; l'abside manquait ou bien deux absides égales s'opposaient d'une extrémité à l'autre de la basilique; le transept était inconnu.

Les origines de l'architecture des églises ne doivent pas être cherchées seulement dans les édifices publics de l'Empire romain. Les premiers lieux d'assemblée pour les fidèles, les premières « églises », au sens étymologique du mot grec *ecclesia*, avaient été des maisons particulières. Quelques-unes de ces maisons furent par la suite transformées en églises véritables: elles gardèrent alors le nom de leur propriétaire, comme les plus anciens cimetières dont le terrain avait été donné par quelques riches. C'est ainsi que la maison de Pudens, où, d'après la tradition, saint Pierre aurait célébré les mystères, devint l'église de Pudens, l'église Pudentienne, dont le moyen âge a fait Sainte-Pudentienne. Certaines de ces maisons sanctifiées par le culte et quelquefois par le martyre ont été vénérées comme des tombeaux. Telle fut la riche maison du Célius, où deux employés supérieurs de la cour, deux « palatins » appelés Jean et Paul, furent mis à mort au temps de Julien. Cette maison, où un oratoire avait été fondé dès la fin du IVe siècle, servit de crypte à une église du XIIe siècle dont l'abside domine le Colisée. De nos jours, la demeure des deux officiers de Julien a été retrouvée sous l'édifice du moyen âge, avec sa cave au vin, garnie d'amphores scellées, et ses chambres peintes. Sur les murs, maintenant souterrains comme les parois des catacombes, sont disposées des décorations légères, pareilles à celles qui décorent les plus anciens cimetières chrétiens, mais peintes à l'encaustique, comme les meilleures peintures pompéiennes ; génies tenant des guirlandes, amours vendangeant au milieu des pampres de la voûte, oiseaux de toute espèce, parmi lesquels on distingue une autruche (fig. 12). A côté de la salle qui a conservé ces peintures profanes, une autre, décorée sans doute après la mort des deux martyrs, montre quelques images du cycle chrétien, entre autres une Orante vêtue de la *pœnula*. Plus tard, une fresque grossière a été ajoutée sur le mur d'un corridor où, d'après la tradition, les deux palatins avaient été décapités : c'est une scène de martyre.

Dans les premières maisons où fut célébré le culte chrétien, les assistants se réunirent avec le prêtre dans le *tablinum*, le salon de réception ouvert au fond de l'*atrium* : le trépied eucharistique remplaça l'autel des dieux lares. Quand la communauté qui se rassemblait dans une même maison devint trop nombreuse, l'officiant resta dans le *tablinum* ; les fidèles se

répandirent dans l'*atrium*, qui était une sorte de cour d'honneur, entourée de portiques sur trois côtés et séparée du *tablinum* par un espace à ciel ouvert qui s'étendait à droite et à gauche devant les portiques et formait ce que l'on appelait les « ailes » de l'*atrium*.

Ces dispositions de la maison romaine ont une ressemblance frappante avec celle des basiliques chrétiennes : le *tablinum*, souvent voûté, était une abside véritable; le plan de l'*atrium*, avec les portiques latéraux



Fig. 12. — Peinture profane du IVe siècle, dans la maison des saints Jean et Paul.

et les « ailes », est le plan du vaisseau de l'église, avec les colonnades et le transept. D'autre part, la grande cour entourée de portiques qui s'étendait devant l'entrée de la basilique a exactement le rôle du premier péristyle qui, dans les grandes maisons de Rome ou de Pompéi, précédait l'*atrium*. Pour comprendre l'architecture des basiliques, qui sont les premières églises historiques, il faut recourir à l'architecture des maisons, qui ont été les églises préhistoriques.

Un rapprochement du même genre a éclairé les origines du temple grec. Le Parthénon, où l'ordre dorique, dans la parfaite sérénité de ses proportions, rappelle encore, par tant de détails singuliers, les traditions d'une architecture de bois et de pisé, reproduit les formes d'une construc-

tion primitive qui n'est autre que la salle d'apparat, le *mégaron* des palais homériques. De même la basilique chrétienne sera le développement magnifique de l'*atrium* et du *tablinum*, qui formaient comme la partie publique de la maison romaine. Les deux types d'architecture religieuse qui l'un après l'autre ont régné sur le monde méditerranéen semblent être issus l'un après l'autre de l'architecture domestique.

Cependant la maison romaine ne contient pas en germe tous les éléments d'une basilique. Elle en donne le plan, mais non l'élévation. L'*atrium* d'une maison, avec ses « ailes », était à ciel ouvert : la nef centrale et le transept d'une église forment une haute construction en croix, dont les murs percés de fenêtres s'élèvent au-dessus des nefs latérales. Parmi les édifices antiques, les seuls qui eussent une nef ainsi surélevée étaient les basiliques civiles. Il est probable que ces basiliques ont donné aux architectes chrétiens l'idée d'une semblable disposition. La basilique Julia et la basilique Ulpia ont pu leur donner aussi l'idée de diviser un vaisseau en cinq nefs, au moyen de quatre files de colonnes : l'*atrium* d'une maison n'avait jamais qu'un portique sur chacune de ses faces latérales. En résumé, les basiliques chrétiennes, bâties sur le plan d'une maison romaine, ont imité, pour leurs nefs, l'élévation d'une basilique civile.

Une telle combinaison était une véritable création. Aussitôt après l'édit de Milan, peut-être même avant la persécution de Dioclétien, qui ferma plusieurs églises, la religion nouvelle a ses temples qui diffèrent des temples païens aussi profondément que la foi de saint Ambroise différait des traditions défendues par Symmaque. Les temples d'autrefois étaient la demeure du dieu représenté par sa statue : l'autel était placé devant la porte et le peuple n'entrait pas dans la *cella*. Maintenant l'église est ouverte à tous les fidèles qui ne sont pas des pénitents. C'est à Rome seulement que le plan de l'ancienne maison italique, modifiée par l'addition des portiques à la mode grecque, a pu servir de base à la construction des premières basiliques chrétiennes. Le type des églises romaines fut reproduit en Orient. Dans les plus anciennes basiliques, dans celle de Bethléem, qui remonte à Constantin, comme dans celle de Sainte-Marie Majeure, fondée au milieu du IVe siècle et reconstruite vers 435, les colonnes de la nef principale supportent un entablement droit sur lequel reposent directement les murs. Cette disposition était conforme aux principes de l'art gréco-romain, suivant lequel la colonne, isolée ou adossée au pied-droit, ne portait jamais qu'un entablement : le pied-droit recevait la retombée des arcs. Déjà vers la fin du IVe siècle, l'entablement est remplacé par une série d'arcades. Dans la

basilique de Saint-Paul hors les murs, que Valentinien II et Théodose bâtirent sur l'emplacement d'une plus petite église dédiée par Constantin, les colonnades des cinq nefs portent des arcades. Cette innovation, qui paraît avoir été réalisée d'abord en Orient, fut adoptée à Rome et contribua à former le type de la basilique romaine. Ce type fut répété jusqu'au XIVe siècle presque sans variante. Une seule fois, au IXe siècle, un con-



Fig 13. — Basilique de Saint-Paul hors les Murs.

structeur éleva au travers de la nef de Sainte-Praxède trois arcs massifs destinés à soutenir en l'air les fermes de la charpente. Etait-ce audace de novateur ou prudence de maladroit? En tout cas, une semblable tentative ressemblait à celles qui préparèrent dans les pays du Nord la construction d'un type d'édifice nouveau : la basilique voûtée, dont le développement rapide et logique devait produire des merveilles que ni le siècle de Constantin, ni l'antiquité n'avaient pu imaginer. Mais, à Rome, les arcs de Saint-Praxède ne furent imités dans aucun autre édifice et jusqu'à la Renaissance toutes les églises romaines, — sauf une, qui est un monument d'architecture française, — seront couvertes en charpente, comme les premières basiliques chrétiennes.

L'architecture des basiliques est simple autant que celle d'un temple grec. A l'extérieur, la simplicité des églises romaines était pauvreté. Les parois latérales ont toujours été nues : de longs murs en briques percés de fenêtres sans ornement. Les mosaïques qui décorent la façade antérieure de quelques basiliques romaines, au-dessus du portique, ne remontent qu'au XIIe et au XIIIe siècle.

A l'intérieur, la simplicité des basiliques est majesté. L'église de Saint-Paul hors les murs, rebâtie après l'incendie de 1823 et trop neuve pour saisir l'imagination par le prestige du passé, est l'un des monuments les plus imposants du monde : son armée de colonnes dépasse l'attente par la longueur de ses files ainsi qu'une cathédrale gothique par la hauteur de ses colonnettes (fig. 13).

Cette simplicité était limitée aux lignes de l'architecture : les grandes surfaces nues offraient un vaste champ où se répandit la décoration. L'intérieur d'une grande basilique romaine du IVe ou du Ve siècle était un éblouissement de couleurs et de richesses : des mosaïques revêtaient les murs de la nef et miroitaient en suivant les courbes de l'abside ; des tentures de soie brodée lambrissaient les murs latéraux, ou bien, pendues entre les colonnes, leur tissu alourdi par l'or et les pierreries continuait jusqu'au pavé de marbre luisant la paroi de mosaïque ; dans le sanctuaire, enclos de marbre ou de bronze doré, les tabernacles élevés au-dessus des autels étaient de véritables monuments d'orfèvrerie, composés de bas-reliefs ou de statues d'argent et d'or. Dans la ville qui avait perdu ses patriciens et ses empereurs, aucun palais ne pouvait rivaliser avec ces monuments du culte, élevés et décorés par une Église dont les propriétés, composant le patrimoine de Saint-Pierre, s'étendaient sur toute l'Italie. Les richesses des basiliques étaient l'étalage de la richesse de la Papauté. Beaucoup de ces décorations étincelantes ne sont plus connues que par des descriptions. Les tentures de soie qui furent pendues dans les basiliques de Rome ont disparu jusqu'au dernier lambeau. La plupart de ces étoffes précieuses venaient d'Orient. Les unes étaient couvertes de monstres ailés, comme les soies persanes dont les fragments sont encore conservés dans les trésors de quelques églises et dans des collections spéciales, telles que le musée des Tissus de Lyon. D'autres étaient toutes brodées de figurines qui représentaient des images et des scènes de l'histoire sacrée. On peut se faire une idée de la richesse de ces « peintures à l'aiguille », dont parlent les anciens inventaires, en regardant les tableaux de soie, d'argent et d'or qui couvrent la soie bleue d'une dalmatique conservée au trésor de Saint-Pierre. L'une des faces représente la

Transfiguration ; l'autre le Jugement dernier. Ce vêtement magnifique passe pour avoir été porté par Charlemagne ; c'est en réalité une dalmatique de diacre de l'église grecque, qui n'est pas antérieure au XIV[e] siècle.



Fig. 14. — Statue en bronze de saint Pierre; v[e] siècle (basilique de Saint-Pierre).

Les sanctuaires des églises de Saint-Paul hors les Murs et de Sainte-Marie Majeure ont perdu depuis longtemps leur clôture de marbre et leur parure d'orfèvrerie. L'église de Saint-Clément est la seule dont le chœur, réservé au milieu de la nef pour les chantres auxquels il doit son nom, ait gardé ses barrières de marbre, avec les deux *ambons* sur lesquels le diacre montait successivement pour lire au peuple l'Épître et l'Évangile. Tous ces marbres ont fait partie d'une église du VI[e] siècle ; ils ont été replacés au XII[e] dans la nouvelle église élevée sur les ruines de l'ancienne.

Le chœur de Saint-Clément ne saurait donner une idée des décorations monumentales qui précédaient la « Confession » de Saint-Pierre. Constantin avait envoyé de Byzance douze colonnes torses en marbre, destinées à former devant le sanctuaire un portique solennel, sur l'entablement duquel étaient rangées des statues de métaux précieux. Le portique a été démoli avant la basilique; mais les colonnes de Constantin ont trouvé asile dans l'église actuelle, à l'exception d'une seule. La plus accessible est située dans la chapelle de la Pietà de Michel-Ange, où elle est entourée d'une grille de fer et vénérée sous le nom de *Colonna santa*, comme une colonne provenant du temple de Jérusalem et à laquelle le Christ aurait été lié pour la flagellation. Les colonnes de Saint-Pierre sont ornées de strigiles creusés en hélice et de pampres au milieu desquels se jouent des amours et des oiseaux. Des fragments de colonnes semblables ont été retrouvés à Constantinople.

Parmi les amas d'or et d'argent qui, du IVe au IXe siècle, furent entassés dans les basiliques et les baptistères de Rome, une seule pièce d'orfèvrerie a échappé au creuset : c'est la croix votive donnée par l'empereur Justin II, vers 570, pour être suspendue devant la confession de Saint-Pierre; elle est conservée dans le trésor de la basilique. Quant aux grands bas-reliefs et aux statues de métaux précieux, ils avaient été tous volés ou réduits en lingots avant le XIe siècle. C'est à peine si quelques bronzes du Ve siècle ont été sauvés. Deux paons de bronze sont placés aujourd'hui au Vatican dans le jardin du Belvédère, à côté de la *Pigna*, une énorme pomme de pin de marbre, qui a couronné un édifice antique, peut-être une salle ronde dépendant des Thermes d'Agrippa. Ces paons ont fait partie, avec la *Pigna*, et avec des dauphins de bronze qui ont disparu, d'une riche fontaine érigée dans la cour antérieure de Saint-Pierre par le pape Symmaque, vers l'an 500. Les oiseaux ont une allure vivante; ils peuvent donner une idée de ce qu'étaient des décorations composées d'autres animaux en ronde-bosse, comme les cerfs d'argent, du poids de quatre-vingts livres chacun, qui, au nombre de sept, jetaient de l'eau par leur bouche dans la piscine du baptistère du Latran. Des statues du Sauveur et de saint Jean-Baptiste, hautes de cinq pieds, étaient debout sur la margelle de cette piscine; elles pesaient en argent le poids d'un homme : cent soixante livres. D'autres statues, de même métal et de même taille, formaient à Saint-Pierre, sur le baldaquin du maître-autel, l'assemblée des apôtres, rangés aux côtés du Christ. Une œuvre unique permet encore d'imaginer les attitudes solennelles de ces statues d'argent doré, sous les plis de leur draperie à

l'antique : c'est la fameuse statue de saint Pierre, dernier chef-d'œuvre de la première sculpture chrétienne. Cette statue de bronze noir, assise dans la basilique, où les baisers de millions de fidèles et de pèlerins ont usé son pied droit, a été restaurée au moyen âge. Les clefs ont sans doute remplacé un simple rouleau. Mais le *pallium* des philosophes est encore drapé sur le corps de l'apôtre comme sur la statue de saint Hippolyte, conservée au musée du Latran. La tête élevée sur le cou long et noueux a une expression d'énergie presque sauvage. L'œuvre est d'un art qui se dessèche et se durcit : la draperie n'a pas perdu la souplesse antique, mais la tête a déjà l'austérité du moyen âge (fig. 14). Cependant il est impossible d'attribuer, comme on l'a fait, une telle œuvre au XIIIe siècle. De même que les paons du pape Symmaque, dont elle est sans doute contemporaine, la statue de saint Pierre témoigne d'une habileté qui devait être commune dans les ateliers de fondeurs romains, au temps où ils fournissaient aux églises, par séries, des statues d'or et d'argent. C'est à la fin du Ve siècle qu'il convient de placer cette effigie du pêcheur victorieux de tous les dieux du monde romain, qui, d'après une légende admirable, aurait été fondue avec le bronze de la statue de Jupiter Capitolin.

Tandis que les statues et les grands bas-reliefs exécutés par les orfèvres et les fondeurs s'assemblaient symétriquement dans le sanctuaire, à l'exemple des figures sculptées sur les derniers sarcophages romains, les sculpteurs d'ivoire et de bois multipliaient sur des tablettes ou des boîtes d'usage liturgique des figurines qui représentaient les histoires sacrées. Cette sculpture en miniature a produit au Ve siècle un véritable monument : les portes de l'église de Sainte-Sabine, sur l'Aventin. Aucun sarcophage n'avait offert dans ses reliefs un exposé historique et dogmatique aussi complet et aussi savant. Le sculpteur hésite encore devant le récit douloureux de la Passion, comme les marbriers; le premier, parmi les artistes chrétiens dont les œuvres nous sont parvenues, il représente le Crucifié entre les deux larrons; mais il dissimule les croix : les trois figurines aux mains clouées, debout devant trois édicules, font encore le geste des orantes. Si l'art ne donne des spectacles tragiques qu'une sorte de traduction dans le langage symbolique d'autrefois, il développe largement le thème théologique de la concordance des deux Testaments : c'est ainsi que l'ascension d'Elie est rapprochée de l'ascension du Christ. Certaines images sont de véritables allégories, conçues, non plus pour annoncer la résurrection aux persécutés, mais pour célébrer le triomphe de la Foi. L'une d'elles, sur laquelle les historiens discutent encore, paraît représenter l'Empereur très chrétien, debout devant une

basilique et assisté par un ange; les dignitaires lui rendent hommage comme au représentant de Dieu. Le relief qui clôt le cycle a une signification solennelle et claire : il montre le Christ et son Église unis dans la gloire. En haut le Rédempteur apparaît, entre l'A et l'Ω, qui le désignent comme le principe et la fin de toutes choses, au milieu des quatre symboles des Évangélistes qui représentent la vérité suprême. Plus bas, sous la voûte arrondie du ciel, où sont fixés les étoiles, le soleil et la lune, une femme voilée lève les yeux vers le Christ. C'est la Vierge personnifiant l'Église, ou c'est l'Église elle-même, au-dessus de laquelle saint Pierre et saint Paul soutiennent une couronne décorée de la croix (fig. 15).

Parmi les arts qui ont concouru à la décoration des basiliques, la mosaïque est le seul qui soit représenté encore par des suites d'images presque complètes et par de grandes compositions. L'idée d'appliquer une décoration polychrome aux parois des nefs et à la conque des absides a été donnée aux artistes chrétiens, comme le plan même des basiliques, par la maison romaine. Mais dans les plus riches habitations de Rome, aussi bien que dans les hôtels de Pompéi, la voûte du *tablinum* et les murs de l'*atrium* n'étaient décorés que de peintures : les tableaux de mosaïque, composés de petits cubes d'émail aux mille couleurs et souvent aussi fins que des tableaux de chevalet, étaient étendus sur le pavement. C'est à peine si quelques émaux de couleur gaie revêtaient une petite niche dans une fontaine ou dans une chapelle domestique. En dehors de la peinture à l'encaustique ou à fresque, le seul procédé employé pour représenter sur les murs des figures d'animaux, des scènes, des portraits, était une marqueterie de marbre, analogue à celle qui est usitée aujourd'hui en Italie et surtout à Florence pour composer des tableautins de marbre poli imitant une aquarelle soigneusement dégradée. Ce procédé était appelé par les Romains *opus sectile*, par opposition à la mosaïque proprement dite, qui est l'*opus vermiculatum*. Le consul Junius Bassus, après avoir construit sur l'Esquilin la salle de tribunal qui fut plus tard transformée en église, fit lambrisser tout l'intérieur d'une marqueterie de marbres et de verres de couleur, dont les découpures savantes représentaient, avec les nuances les plus vives, des scènes de chasses, des médaillons d'empereurs, des histoires de la mythologie grecque, des cérémonies des cultes égyptiens, un cortège romain. Quatre tableaux seulement ont été sauvés; deux se trouvent dans le palais Albani del Drago et deux au musée du Capitole. Lorsque cette salle fut convertie en église, au ve siècle, le décor profane du IVe siècle fut respecté; mais

une abside fut pratiquée dans l'une des parois et la conque de cette abside fut décorée d'une mosaïque en cubes d'émaux, qui a disparu. Les deux



Fig. 15. — Fragment de la porte de l'église de Sainte-Sabine, sur l'Aventin; ve siècle.

techniques autrefois rapprochées dans un même édifice montrent clairement comment la mosaïque antique se transforma pour décorer les édifices du culte chrétien. La marqueterie de marbre n'est pas abandonnée, mais elle sert uniquement à des revêtements découpés en figures géométriques

ou en motifs architectoniques, comme ceux que l'on peut voir à Rome même, dans la basilique de Sainte-Sabine. Dans les représentations animées et dans les décorations végétales, l'*opus sectile* est remplacé par l'*opus vermiculatum*, qui finit par supplanter la peinture à fresque. Pour la peinture, le christianisme ne se contentait pas, comme pour la sculpture, d'imiter les procédés et les formes de l'art antique; il apportait une innovation technique qui devait entraîner une transformation de style. La mosaïque, considérée comme une peinture incrustée touche par touche aux murs d'un monument, est un art chrétien.

Cependant les mosaïques des baptistères et des églises, aussi bien que les fresques des catacombes, furent d'abord des imitations ou des adaptations des formes gréco-romaines. La rotonde de Sainte-Constance, dont tous les murs avaient été lambrissés de marbre et toutes les voûtes revêtues de mosaïques au temps de Constantin n'a conservé que la décoration de sa voûte annulaire. Un kaléidoscope de petites images tourne en suivant la courbure de cette voûte. Le fond, composé de cubes d'une blancheur laiteuse, a la couleur d'un enduit de fresque. Dans cette première mosaïque chrétienne, comme dans les premières décorations des catacombes, ce ne sont que pampres, génies vendangeurs, danseuses, amours et Psychés (fig. 11). Les peintres et les archéologues du XVI[e] siècle ne se trompaient pas complètement, lorsqu'à la vue de ces figurines voltigeantes, de ces chariots et de ces cuves remplis de raisins, ils prenaient le mausolée de la fille de Constantin pour un temple de Bacchus.

La décoration de la coupole de Sainte-Constance, qu'un cardinal a fait disparaître sous le stuc en 1620, n'est connue que par des descriptions et des dessins. Au-dessus du tambour, revêtu d'une marqueterie d'*opus sectile*, la base de la coupole était cerclée d'une bande brillante d'argent, qui représentait un fleuve sur lequel s'ébattait un petit peuple d'oiseaux aquatiques. Des amours nus, montés sur des radeaux et des nacelles, se divertissaient à la pêche. Douze écueils sortaient de l'eau, séparés par des intervalles réguliers. Ils servaient de piédestal à des caryatides, dont le corps svelte jaillissait hors d'un fleuron d'acanthe et supportait toute une frondaison de volutes qui se ramifiaient et s'entre-croisaient jusqu'au sommet de la coupole. Une série de scènes, disposées, avec leur décor, sur la berge du fleuve, apparaissaient dans l'espace laissé vide entre les caryatides et la voûte de feuillage, à la manière des « dioramas » qui semblent ouverts dans la paroi peinte de la maison de Livie sur le Palatin : c'était, au milieu du décor profane, une suite de scènes bibliques.

Les mosaïques de la rotonde constantinienne, à peine dégagées de l'imitation de l'antiquité, contiennent déjà les motifs qui seront reproduits et développés dans les plus anciennes basiliques. Le fleuve couvert d'oiseaux et d'amours passait au bas de la demi-coupole qui formait la conque des absides de la basilique du Latran et de Sainte-Marie Majeure,



Fig. 16. — Oratoire de Sainte-Rufine, dans le Baptistère du Latran (Mosaïque du IVe siècle).

décorées au IVe et au Ve siècle. Le gracieux paysage est encore visible au-dessus des additions faites au décor de ces deux absides par des mosaïstes du XIIIe siècle. Ce sont peut-être ces derniers artistes qui auront inscrit au-dessus de l'eau brillante le nom sacré de Jourdain, où fut baptisé le Christ. Le fleuve qui a été représenté par les premiers mosaïstes chrétiens à Sainte-Constance, au Latran et à Sainte-Marie-Majeure est bien un fleuve d'Orient; il n'est pas un fleuve biblique. Pendant l'Empire les mosaïstes païens n'avaient cessé de répéter l'image du Nil, avec sa faune pittoresque et son cortège d'amours, sur des pavements dont le plus riche a été retrouvé à Palestrina. L'art chrétien s'est approprié le motif de ce paysage animé de tableaux de genre qui gardait encore toute la grâce pittoresque et frivole de l'art alexandrin.

Dans l'abside de Sainte-Marie-Majeure, des rinceaux analogues à

ceux de la coupole de Sainte-Constance se déployaient jusqu'au sommet de la demi-coupole. Quelques volutes apparaissent encore au-dessus des grandes figures qui ont été ajoutées par le mosaïste Jacopo Torriti en 1296. Il est facile de se représenter l'effet de ces grands feuillages verts, détachés sur un fond bleu sombre, en visitant l'une des chapelles qui furent élevées au IVe et au Ve siècle autour du baptistère du Latran. Dans l'abside de cette chapelle, dédiée à sainte Rufine, la frondaison verte qui se déploie sur la conque est surmontée d'une rangée de minuscules animaux symboliques : l'agneau de Dieu, portant au front une petite croix, et à ses côtés les âmes fidèles représentées par quatre colombes (fig. 16). Le souvenir des catacombes est encore plus manifeste dans la décoration légère qui orne la voûte d'un autre oratoire attenant au baptistère du Latran et consacré par le pape Hilaire, vers l'an 465. Comme sur la voûte des cryptes souterraines, une division architecturale est sommairement indiquée ; l'agneau occupe le centre, dans un médaillon en forme de couronne; tout autour de lui des oiseaux sont groupés deux à deux devant un vase.

Sur la coupole de Sainte-Constance, les scènes bibliques dont les dessins du XVIe siècle ont conservé la silhouette appartiennent encore au cycle des catacombes : dans ce baptistère qui est une tombe, Moïse frappant le rocher, Isaac sous le couteau d'Abraham, Suzanne devant le juge, Daniel confondant les accusateurs, Tobie pêchant dans le fleuve peuplé d'amours le poisson qui doit lui rendre la vue, parlaient du salut promis au peuple de la Nouvelle Alliance par le Dieu qui avait défendu contre tous les périls ses serviteurs en Israël. Dans les grandes basiliques les longues bandes de murailles qui restaient nues sur les parois des nefs entre la colonnade et les fenêtres se prêtaient au déploiement de l'histoire sacrée. Un récit continu remplaça sur ces parois les scènes détachées qui se montraient encore sur la coupole de Sainte-Constance. Les premières de ces Bibles en images furent des peintures à fresque, et non des mosaïques : les deux Testaments étaient ainsi représentés dans les basiliques du Latran, de Saint-Pierre et de Saint-Paul. Dans cette dernière église, une série de portraits de papes, peints au-dessus des arcades de la nef, montrait dans les chefs de l'Église les successeurs des patriarches et des apôtres. Quelques-uns de ces portraits ont échappé à l'incendie de 1823, qui a détruit les grandes fresques ; ils ont été détachés de la muraille avant la reconstruction et se trouvent aujourd'hui dans une chambre voisine de la sacristie. Ces médaillons d'une exécution énergique et large rappelaient encore, dans la partie de l'Église qui remplaçait l'*atrium* des premières

maisons ouvertes au culte, les images d'ancêtres exposées par les familles patriciennes.

Dès le IVe siècle la mosaïque est employée aussi bien que la fresque à la représentation de l'histoire biblique et évangélique. Dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, reconstruite et décorée entre 432 et 440 par le pape Sixte III, les mosaïques de la nef, dont une grande partie s'est conservée, racontent la Genèse, depuis l'histoire d'Abraham jusqu'à celle de Josué, avec une multitude d'épisodes. Il semble que le mosaïste n'ait fait qu'agrandir, pour le dérouler au-dessus de l'entablement, un de ces rouleaux couverts de miniatures dont la bibliothèque du Vatican possède un précieux exemplaire, contenant l'histoire de Josué.

Les mosaïques de l'arc triomphal, mieux conservées encore que celles de la nef, ne forment point la suite de l'histoire biblique : elles exposent en quelques épisodes, étagés sur trois bandes, le commencement de l'histoire évangélique, développée avec le concours des apocryphes : à gauche du spectateur, l'Annonciation, l'Adoration des mages, le massacre des Innocents ; à droite, la présentation au Temple, l'enfant adoré en Égypte par le roi Aphrodisios, les mages devant Hérode. L'ensemble, consacré à la gloire de la Mère et de l'Enfant, a un sens à la fois historique et dogmatique conforme aux intentions du pape dont le nom est inscrit en lettres d'or au sommet de l'arcade. Sixte III reconstruisit la basilique du pape Libère pour la dédier à la maternité divine de Marie, que Cyrille, patriarche d'Alexandrie, l'adversaire de Nestorius, patriarche de Constantinople, venait de proclamer au concile d'Ephèse. Sur la mosaïque de l'arc triomphal, la Vierge porte un vêtement de brocart, lourd de pierreries, avec le diadème d'une princesse de Byzance ; elle reçoit l'Annonciation du message divin, assise et impassible comme une impératrice. En même temps l'Entant nouveau-né est représenté comme un souverain. Dans la scène de l'Adoration des mages, il n'est point assis sur les genoux de sa mère, mais sur un trône chargé de coussins, derrière lequel veille l'escorte des anges. La Vierge est assise à sa droite ; une autre femme, drapée d'un simple pallium, qui est assise à la gauche du Rédempteur, est sans doute une allégorie de l'Église, associée, comme la Vierge, à la gloire de l'Enfant que viennent adorer les rois. Tout souvenir des catacombes et de Sainte-Constance est effacé. L'art s'éloigne des traditions gréco-romaines, en même temps que du christianisme simple et populaire des premiers siècles, pour se rapprocher de l'Orient.

L'abside qui s'ouvre derrière l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, où le récit évangélique prenait le ton d'un hymne de victoire,

ne reçut au temps du pape Sixte qu'un décor de rinceaux épanouis au-dessus du fleuve égayé par les jeux des oiseaux et des amours. Cependant, dès le IV[e] siècle, des groupes solennels s'étaient rangés dans les absides comme sur les arcs triomphaux. Deux grandes niches ouvertes l'une en face de l'autre dans la paroi circulaire de Sainte-Constance montrent deux compositions qui diffèrent entièrement des mosaïques de la voûte annulaire par la laideur ridicule des figures et la vivacité brutale du coloris, bien que les groupes se détachent encore sur un fond blanc. Il est vrai que tous les visages ont été défigurés par des restaurations barbares. D'un côté Dieu le Père, sous la figure d'un homme à barbe brune, assis sur le globe du monde, donne à Moïse la loi ancienne ; de l'autre le Christ imberbe, comme le représentaient les peintres des catacombes et les sculpteurs des plus beaux sarcophages, donne la Loi nouvelle à saint Pierre et à saint Paul. Au milieu d'un jardin céleste planté de palmiers, le Rédempteur est debout sur un rocher d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis terrestre, symboles des quatre évangélistes. A ses pieds sont rangées quatre brebis. Celles-ci ont pour bercail deux édicules, visibles derrière les deux apôtres et qui représentent les deux Églises : Jérusalem, l'Église qui sort du Temple, l'Église des circoncis ; Bethléem, où sont venus les mages, qui représentent la foule des gentils. La seconde composition peut être considérée comme une réduction simplifiée de la mosaïque qui couvrait l'énorme abside de la basilique de Saint-Pierre : dans cette mosaïque, un agneau symbolisait le Christ, au-dessous du Dieu fait homme, et vers lui s'avançaient, sortis des deux villes saintes, douze agneaux qui étaient les douze apôtres. Ainsi, un thème de décoration solennelle était trouvé pour les absides : deux compositions, dont l'une était comme la traduction de l'autre, superposaient en deux zones les symboles vénérés des catacombes et les nouvelles images de paix et de gloire qui semblaient associer l'Église délivrée des persécutions au calme triomphe des élus. Cette division sera conservée longtemps après le siècle de Constantin dans l'art chrétien de Rome : elle y perpétuera le souvenir des premiers signes de la foi, sous la figure des agneaux.

Cependant, dès la fin du IV[e] siècle, le thème constantinien s'est magnifiquement développé. Sous le pontificat de Siricius (385-398), trois prêtres firent entourer de portiques et décorer de marbre et de mosaïque l'église de Pudens, établie dans la maison où saint Pierre était venu officier. La mosaïque de l'abside a survécu. A la fin du XVI[e] siècle un remaniement de l'église a fait disparaître la zone inférieure, avec les

douze agneaux, au-dessus desquels est resté seulement l'agneau nimbé; aux extrémités du groupe supérieur, deux figures ont été supprimées. L'assemblée est encore imposante : les apôtres sont assis aux côtés du Christ qui siège sur un trône élevé. A droite et à gauche du trône deux femmes debout présentent des couronnes : ce sont les personnifications de l'Église des circoncis et de l'Église des gentils, qui étaient figurées plus bas par les édicules d'où sortaient les agneaux. Der-



Fig. 17. — Mosaïque absidale de l'église de Sainte-Pudentienne (Fin du IVe siècle).

rière le Christ, des portiques et des rotondes forment une assemblée d'édifices autour d'un rocher surmonté d'une énorme croix d'or. Dans le ciel volent les quatre symboles des évangélistes, l'ange de Mathieu, le lion de Marc, le bœuf de Luc, l'aigle de Jean, qui étaient représentés dans la zone des figures symboliques par les quatre fleuves coulant aux pieds de l'agneau (fig. 17).

Poussin a admiré la grandeur romaine de cette composition et de ces figures puissantes. En vérité les apôtres, larges d'épaules et de front, gardent sous le pallium grec la gravité des sénateurs païens qui, au temps où fut exécutée la mosaïque, siégeaient encore après un sacrifice à

la statue de la Victoire. Mais tout n'est pas romain dans cette assemblée et dans ce décor. Les deux femmes ont enveloppé leur tête dans le voile syrien que les peintres orientaux donneront à la Vierge. Le Christ n'est plus le jeune homme, beau comme un dieu grec, qui revêtait sur les fresques des cryptes et sur les sarcophages la courte tunique du Bon Pasteur ou le manteau du philosophe. Assis sur un trône d'or, le Christ est vêtu d'or; sous la longue chevelure noire, qui couvre les épaules, son visage allongé par la barbe noire est celui d'un Syrien, et non d'un Romain. Pour la première fois, Jésus paraît dans l'art de l'Occident, non point représenté par une sorte de figurant tiré des accessoires de l'art antique, avec les amours et les Psychés, mais tel que l'imaginaient les chrétiens d'Orient et tel peut-être que l'avaient dépeint ceux qui l'avaient vu passer au bord des lacs de Galilée. Ce Christ oriental ne trône point devant une ville quelconque ni devant un quartier de Rome chargé de figurer la Jérusalem Céleste. Il est au milieu même de Jérusalem, telle que Constantin l'avait rebâtie, en élevant autour des lieux saints des portiques et des rotondes. Le rocher qui se dresse au milieu de l'abside de Sainte-Pudentienne est le Golgotha, et la croix d'or qui le surmonte est celle qui fut plantée par Constantin au lieu du Calvaire, après l'invention de la vraie croix. Le prêtre qui a commandé cette mosaïque et l'artiste qui l'a exécutée avaient été sans doute au nombre des pèlerins qui, pendant le IVe et le Ve siècle, ne cessèrent d'affluer vers la ville sainte. Aujourd'hui les visiteurs de Sainte-Pudentienne peuvent faire encore un pèlerinage à la Jérusalem de Constantin, en admirant la mosaïque qui est le chef-d'œuvre du premier art chrétien.

Les représentations de la Jérusalem Céleste, sous forme d'un jardin planté de palmiers ou d'une ville, l'assemblée des apôtres rangés au-dessus des agneaux exprimaient des idées de gloire, sans traduire expressément un texte. Seuls, les symboles des Évangélistes, peut-être aussi l'agneau de Dieu faisaient allusion à l'Apocalypse de saint Jean. C'est sur l'arc triomphal de Saint-Paul hors les Murs, décoré au milieu du Ve siècle par les soins de l'impératrice Galla Placidia, que le symbolisme triomphal des mosaïques devint une illustration fidèle de la vision de terreur et de gloire. La mosaïque de Saint-Paul, moins ravagée que les fresques de la nef par l'incendie de 1823, a été cependant refaite, au temps de Léon XII, d'après la composition ancienne. Au sommet de l'arc le buste rayonnant du Christ apparaît dans un nimbe, accompagné par les symboles des Évangélistes qui volent parmi des nuées de feu. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse rangés en deux groupes symé-

triques présentent leur couronne sur un pan de leur manteau blanc. Au-dessous d'eux, les deux princes des apôtres lèvent le regard ou la main vers le Roi des rois. La composition apocalyptique dont la basilique de Saint-Paul a donné le modèle sera reproduite et développée sur les grandes



Fig. 18. — Basilique de Saint-Paul hors les Murs (Mosaïque de l'arc triomphal, ve siècle).

arcades des basiliques, comme la file des agneaux accompagnant le Christ entouré d'un groupe d'élus dans la conque des absides.

Les vingt-quatre vieillards reparaissent dans l'Église des Saints-Cosme-et-Damien au Forum, sur l'arc de l'abside, décoré par le pape Félix IV, vers l'an 530. Il ne reste des deux groupes solennels que deux bras tendant des couronnes; mais plus haut apparaissent des motifs apocalyptiques qui manquaient à Saint-Paul : les sept candélabres ardents et l'agneau étendu sur un autel au pied duquel est ouvert le livre mystérieux.

Les mosaïques de l'abside sont entièrement conservées, à l'exception d'une figure, celle du pape Félix IV, qui a été refaite au XVII[e] siècle. Comme dans l'abside de Saint-Pierre, déjà vieille de deux siècles lorsque fut décorée l'église du Forum, les douze agneaux sortis des deux bercails

s'avancent vers l'agneau de Dieu ; le paradis est un jardin où le groupe des élus se dispose entre deux palmiers; mais Saint-Pierre et Saint-Paul présentent de nouveaux saints, les médecins de Médie, Cosme et Damien, que suivent saint Théodore et le pape donateur. Le Christ est debout, non plus sur une montagne en miniature, mais suspendu, comme dans une Ascension, au milieu des nuées. Ce Christ est celui de Sainte-Pudentienne, amaigri et durci. Il lève la main pour montrer sur l'un des palmiers un oiseau qui n'avait paru encore sur aucune des mosaïques conservées à Rome : le phénix au nimbe radié dont les légendes des naturalistes anciens avaient fait depuis longtemps un symbole d'immortalité. Les saints que le Christ accueille ainsi dans la vie éternelle ont le corps plus trapu, la tête plus carrée, le regard plus dur que les apôtres de Sainte-Pudentienne. Mais les formes ont encore une solidité sculpturale. Le coloris est d'une intensité magnifique. Le Christ vêtu et nimbé d'or se détache sur le ciel bleu rayé par les nuées rouges d'un couchant. Cette harmonie splendide du bleu et de l'or était digne d'être célébrée dans le premier vers de l'inscription dédicatoire où s'est nommé le pape Félix, représenté dans la mosaïque; l'éclat des émaux illumine vraiment la salle antique transformée en église :

Aula Dei claris radiat speciosa metallis.

La mosaïque de l'église du Forum est la dernière œuvre où l'art chrétien de Rome montre encore, dans le modelé des visages et le jet des draperies, une science qui est l'héritage de l'antiquité. Lorsque cette mosaïque fut commencée, Rome est occupée par une garnison de Goths, que Bélisaire chassa en 536. Dès 543 Totila reprenait la ville et la livrait au pillage. Bélisaire et Narsès y rétablirent par deux fois l'autorité de Justinien. Rome est en perpétuel état de siège. Après les Goths, les Lombards viennent battre ses murailles. Les calamités naturelles achèvent les ravages des armées; les inondations du Tibre dévastent Rome, la peste la dépeuple. Dans l'année 590, qui est celle de l'élection de saint Grégoire le Grand, tous les fléaux étaient déchaînés contre la ville. C'est alors que, d'après la légende, Grégoire, passant en procession devant le mausolée d'Hadrien, vit au sommet du monument l'ange des colères divines remettre au fourreau son glaive de feu. L'apparition, qui est relatée à partir du Xe siècle, donna au mausolée le nom de château Saint-Ange [1].

Pendant plus de cinquante ans le travail lent et coûteux de la mosaïque

[1] L'ange colossal qui surmonte aujourd'hui le château est un bronze du XVIIIe siècle.

se trouve abandonné : après l'abside de Saint-Cosme-et-Saint-Damien, Rome n'a plus aucune décoration à opposer aux mosaïques qui se déploient à Ravenne le long des nefs de Saint-Apollinaire et dans le chœur de Saint-Vital. Depuis le milieu du Ve siècle, la ville écartée où



Fig. 19. — Mosaïque absidale de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, au Forum (VIe siècle).

Honorius avait transféré sa cour s'était couverte d'églises dont chacune resplendissait d'émaux et d'or [1].

Les grandes compositions qui décorent les basiliques et les rotondes de Rome et de Ravenne diffèrent assez d'une ville à l'autre pour que certains historiens aient pu croire à l'existence d'une école ravennate originale et indépendante; elles se ressemblent assez entre elles pour que d'autres aient pu considérer l'art de Ravenne comme une variété provinciale de l'art romain. De nos jours les études et les découvertes ont déplacé la question. Les mosaïques de Ravenne ne peuvent plus être considérées comme des œuvres italiennes ou romaines; au VIe siècle, sous Justinien et déjà sous Théodoric, elles sont aussi purement orien-

[1] Voir, dans la même collection, *Ravenne*, par Charles Diehl.

tales que les anciennes mosaïques de Salonique et de Constantinople. Dès le milieu du Ve siècle, au temps où Ravenne était la capitale des derniers empereurs romains d'Occident, elle formait, non pas une province de l'art romain, mais une colonie de l'art chrétien d'Orient. Dans ces conditions il est nécessaire de se demander si les ressemblances partielles qui existent entre les mosaïques de Rome et les mosaïques de Ravenne ne doivent pas être expliquées par une commune influence orientale. Dans l'abside de l'église des Saints-Cosme-et-Damien et dans celle de Saint-Vital, décorées l'une et l'autre vers 530, saint Théodore et saint Vital sont représentés dans la même attitude cérémonieuse, en face du pape Félix et de l'évêque Eutychius, dont chacun offre l'édifice élevé par lui ; les deux saints laïcs portent tous deux le manteau de soie brochée d'un courtisan de Byzance. Les plus magnifiques mosaïques de Ravenne, comme la mosaïque de Saint-Cosme et Saint-Damien, ont la même harmonie fondamentale : blanc, bleu sombre et or. Cette richesse de couleur, qui contraste avec la sécheresse des fonds blancs à l'antique, conservés par les mosaïstes de Sainte-Constance, a dû apparaître d'abord dans l'art chrétien d'Orient, qui revêtait les formes hellénistiques de la magnificence persane. Au Ve siècle, la décoration du mausolée de Galla Placidia, avec le paysage où est assis le Bon Pasteur et les étoiles d'or qui brillent dans le bleu profond de la coupole, n'a aucune ressemblance avec la mosaïque apocalyptique exécutée aux frais de la même princesse sur l'arc triomphal de Saint-Paul hors les Murs. Cependant les souvenirs de l'Orient sont frappants, vers le même temps, sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, où la Vierge est parée comme une impératrice. Les modèles venaient-ils d'Éphèse, où le concile venait de glorifier la Mère de Dieu, ou bien d'Antioche, ou encore d'Alexandrie? Entre l'Annonciation et la Présentation au Temple, dont la solennelle ordonnance fait penser à quelque cérémonie de la cour de Byzance, un trône d'or constellé de gemmes est le piédestal de la croix. Ce trône, au-dessous duquel est placée l'inscription du pape Sixte, paraît vers le même temps à Ravenne, sous la coupole du baptistère des Orthodoxes : il deviendra le symbole ordinaire de la puissance divine dans l'art byzantin. Dans l'abside de Sainte-Pudentienne, le type du Christ et le décor du solennel tableau de mosaïque font penser à la Palestine et à Jérusalem. Aux origines mêmes, les symboles qui parlent d'espérance dans l'ombre des cimetières ont été imaginés en Syrie ou en Égypte.

Rome n'a été que l'une des capitales de l'art chrétien ; dans la formation

des types, des groupes, des couleurs mêmes dont elle gardera la tradition, une part est revendiquée par l'Orient, où les écoles préparaient la formule des dogmes, où les conciles la proclamaient. Mais cette part, il sera sans doute impossible à l'histoire de la déterminer avec exactitude. Sur Antioche, sur Alexandrie, sur Jérusalem, l'invasion arabe a passé. Il ne reste plus en Orient ni une fresque chrétienne antérieure à Constantin, ni une mosaïque antérieure à Justinien. Tout l'art chrétien, jusqu'au ve siècle, l'art oriental aussi bien que l'art romain, est à Rome.

CHAPITRE III

DE JUSTINIEN A CHARLEMAGNE

Rome avait été ouverte aux influences orientales longtemps avant d'être prise et reprise par les armées byzantines. Après le départ définitif des Goths, chassés par Narsès, elle n'était pour l'Empereur lointain qu'une ville de province; après la création de l'exarchat, vers 575, elle ne fut que la résidence d'un duc, placé sous les ordres de l'exarque, qui succédait aux rois Goths dans le palais de Ravenne. A côté des officiers impériaux, la Papauté, relevée par Grégoire le Grand, devenait indépendante; son patrimoine fut agrandi et transformé en État par les donations successives des rois francs. Dès la fin du VIIIe siècle, le pape était un souverain qui possédait une partie de l'Italie byzantine; Léon III acheva de secouer la tutelle nominale de l'empire d'Orient, le jour où il créa un empire d'Occident, en couronnant Charlemagne. Cependant l'hellénisme chrétien, qui avait déjà pénétré à Rome et y avait laissé sa marque dans les fresques et les mosaïques, acheva vers la fin du VIe siècle d'envahir la ville déchue, où s'était éteint le souvenir de l'hellénisme antique, civilisateur de la Rome républicaine. Rome resta à demi byzantine après avoir secoué le joug de Byzance. Pendant cent cinquante ans, à partir de l'an 606, treize papes d'origine grecque ou syrienne siégèrent au Latran. Au IXe siècle, une colonie grecque permanente était groupée dans le quartier populeux et marchand qui s'étendait le long du Tibre, au pied de l'Aventin et du Palatin. L'église principale de ce grand quartier grec était *Santa Maria in Cosmedin*, près de laquelle une rue s'appelle encore *via della Greca*. Tout autour du Palatin les monastères grecs étaient nombreux. Certains d'entre eux étaient savants : ce n'est pas à Naples, restée la résidence d'un duc byzantin, mais à Rome que saint Nil, à la fin du Xe siècle, va chercher des livres grecs pour son monastère de Calabre.

La colonisation grecque ne pouvait rester sans effet sur le développement de l'art romain, dont les traditions s'étaient appauvries au milieu

des calamités du VIe siècle. Au pied du Palatin, où, après Narsès, les ducs byzantins habitèrent sous les voûtes délabrées du palais des Césars, furent élevées au VIe et au VIIe siècle deux églises en forme de rotondes, qui toutes deux ont été rebâties après le moyen âge. L'une était dédiée à saint Théodore; l'autre conserve, sous le nom de Sainte-Anastasie, son nom grec d'*Anastasis*, église de la Résurrection: elle imitait sans doute le plan circulaire d'une église de Jérusalem. Narsès lui-même fonda une basilique en l'honneur des Apôtres, dont l'emplacement se trouvait près du Quirinal; l'église, tout entourée de portiques, reproduisait la forme de l'église des Apôtres, à Constantinople; elle dessinait, comme la chapelle funéraire de Galla Placidia à Ravenne, une croix grecque à quatre branches égales; au centre s'élevait sans doute une coupole.

Quelques basiliques élevées en Grèce et en Orient présentaient dès le Ve siècle une élévation nouvelle : une galerie était disposée au-dessus des bas côtés et s'ouvrait sur la nef par une série d'arcades. Telle est encore, à Salonique, l'église de Saint-Démétrios, transformée en mosquée. Les basiliques à deux étages, dont Ravenne ne conserve pas d'exemple, furent imitées à Rome au temps de l'exarchat. En 578 le pape Pélage II établit une galerie à arcades dans l'église de Saint-Laurent hors les Murs, au-dessus de l'entablement droit que portent encore les colonnes de l'édifice constantinien; un demi-siècle plus tard l'église de Sainte-Agnès hors les Murs fut rebâtie avec des tribunes sur les bas côtés. Ces basiliques orientales restèrent dans l'architecture romaine des exceptions.

La persécution dirigée par Léon l'Isaurien à la fois contre les images et contre les moines jeta en Italie un flot abondant de population grecque. Les papes accueillirent les émigrés qui arrivèrent jusqu'à Rome; ils excommunièrent les iconoclastes et protestèrent contre l'hérésie en installant dans les basiliques des statues d'argent et d'or aussi pesantes que celles du Ve siècle, sinon aussi nobles. L'art des orfèvres se perpétuait, alimenté par les richesses de la Papauté; l'art des marbriers ne fit plus aucune tentative pour représenter la figure humaine. Déjà, dans les premières années du VIe siècle, le prêtre Mercure avait fait décorer d'après un modèle oriental les quatre colonnes qui soutenaient le dais du tabernacle d'autel, dans l'église de Saint-Clément. Deux de ces colonnes sont conservées à l'entrée de l'église basse; les deux autres se dressent dans l'église haute, à droite et à gauche du tombeau d'un cardinal du XVe siècle. Les fûts sont couverts d'un lacis de lierre; les chapiteaux, dont l'un porte le nom du donateur, ont la forme de corbeilles ajourées, comme

les chapiteaux en marbre de Proconnèse que les vaisseaux byzantins exportaient alors dans toute la Méditerranée, et qui ont trouvé place sur les colonnes de la mosquée de Kairouan comme sur celles de Saint-Marc de Venise. Le prêtre Mercure devint pape en 523 et prit le nom de Jean II. Après son élection il fit continuer la décoration du sanctuaire de Saint-Clément. Les plaques de la clôture du chœur, qui ont été réemployées dans l'église du XIIe siècle, sont encadrées d'une moulure vigoureuse ; les unes imitent un travail de vannerie très serré ; les autres sont simplement ornés d'une croix ou du monogramme de Jean II, tracé à la mode grecque, comme ceux des évêques de Ravenne. Les incrustations de porphyre et de menue mosaïque n'ont été ajoutées qu'au XIIIe siècle. Cette décoration du chœur de Saint-Clément, si purement byzantine qu'elle peut être attribuée à des marbriers grecs, a été commencée et achevée du vivant de Théodoric.

Après l'occupation byzantine et l'invasion des moines basiliens, les marbriers romains copièrent des modèles orientaux plus compliqués que ceux du VIe siècle et analogues aux marbres du VIIe et du VIIIe siècle qui ont été retrouvés à Athènes ou dans les couvents du mont Athos. Le décor est géométrique ; il se compose essentiellement d'entrelacs, de méandres enroulés et entre-croisés, de rosaces et de croix. Les motifs d'origine végétale et animale sont simplifiés au point de devenir méconnaissables ; les palmiers deviennent des palmettes ; les paons sont des bêtes informes. Le relief est plat, comme si l'ouvrier découpait dans une planche ; le tracé est gauche et le dessin enfantin. Les marbriers romains étaient devenus aussi maladroits que les artisans lombards qui, dans l'Italie du nord et dans le Frioul, imitaient les mêmes décorations orientales. C'est à peine si quelques-uns de ces ouvrages misérables étaient restés exposés jusqu'à nos jours dans les monuments de Rome. Le puits du cloître de Saint-Jean-de-Latran, décoré d'entrelacs, de croix, de palmettes et de paons qui ont l'air dégrossis par quelque sauvage, n'avait été sauvé que grâce à la légende qui voyait dans cette margelle du VIIIe siècle le puits de la Samaritaine. La plupart des plaques qui avaient formé des clôtures de chœur du VIIe au IXe siècle furent employées dès le moyen âge comme dalles de pavement : leur face sculptée fut ignominieusement tournée contre le sol. Les restaurations entreprises depuis quelques années ont fait découvrir un certain nombre de ces sculptures foulées aux pieds par vingt générations de fidèles. Deux séries curieuses de marbres du IXe siècle, plaques de clôture de chœur et fragments de tabernacle d'autel sont exposées aujourd'hui dans le chœur de l'église de

Sainte-Sabine, sur l'Aventin, et sous le portique de Sainte-Marie du *Trastevere*. Comparés aux reliefs des sarcophages du ve siècle, ces entrelacs, ces rosaces, ces silhouettes d'oiseaux montreront à quel degré de barbarie était tombée au bout de trois cents ans la sculpture romaine.

La peinture eut au contraire un véritable éclat au temps des papes grecs et dans le siècle de Charlemagne, grâce à l'influence des moines basiliens et à la survivance des ateliers de mosaïstes. Quelques-uns des manuscrits grecs qui furent enluminés à Rome, du VIIe au Xe siècle, ont été retrouvés à la bibliothèque du Vatican; leurs miniatures sont analogues à celles des manuscrits syriaques. Les dernières fouilles du Forum, en démolissant l'église baroque de Santa Maria Liberatrice, ont mis au jour, entre le couvent des Vestales et le Temple des Dioscures, l'église enterrée de Santa Maria Antiqua, dont les murs, élevés parmi les substructions du Palatin antique, étaient couverts de peintures de dates différentes et toutes fort anciennes. Cette découverte mémorable a jeté encore plus de lumière sur l'histoire de l'art romain, depuis le VIe siècle jusqu'au XIe, que l'exhumation de la nécropole préhistorique du Forum sur les origines de la ville. L'étude de ces fresques à demi dégradées et qui forment parfois trois et quatre couches de stuc superposées sur un même pan de muraille, est difficile même pour les archéologues de profession. Une visite rapide montrera cependant une série de figures bien conservées et fort intéressantes. Trois absides, à la mode grecque, ont été ménagées au fond de l'édifice. L'abside à gauche de l'entrée a été décorée au milieu du VIIIe siècle par un certain Théodote, « défenseur et dispensateur de Santa Maria Antiqua ». Près du portrait de ce personnage et à côté de scènes des légendes de saint Quiricus et de sainte Julitta, apparaît une Crucifixion presque intacte. Les inscriptions sont latines; mais le Christ en croix, avec sa longue tunique violette, et la Vierge avec son voile syrien, rappellent la Crucifixion peinte au VIe siècle dans l'Évangéliaire syriaque du moine Rabula, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence; les types des figures et le modelé annoncent, dans le siècle des iconoclastes, les œuvres les plus savantes de l'art byzantin. Près de l'entrée de l'église, sainte Cécile et sainte Agnès sont représentées couvertes de joyaux et vêtues en princesses d'Orient; leurs noms sont écrits en grec. Dans la vénérable église du Forum, l'art oriental porté en Italie par les fidèles des saintes images et l'art romain qui survivait aux désastres du VIe siècle, unirent leurs traditions. Ils célébrèrent d'un commun accord les saints qui faisaient la gloire des deux églises d'Orient et d'Occident. Des deux côtés de l'abside, deux files de médaillons du style oriental le

plus noble représentent l'une les Pères de l'Église grecque, avec des inscriptions grecques, l'autre les Pères de l'Église latine, avec des inscriptions latines. A gauche de la nef est rangée une solennelle assemblée de saints, dont les noms sont uniformément écrits en grec. Le Christ trône au milieu d'eux; à sa droite sont debout neuf saints de l'Église grecque; à sa gauche onze saints de l'Église latine.

A côté de ces fresques romano-byzantines, contemporaines de la lutte des papes contre les empereurs iconoclastes, une série de peintures de Santa Maria Antiqua proclament le triomphe des saintes images. Ce sont des peintures du xe et du xie siècle, œuvres des moines basiliens qui habitaient encore au pied du Palatin. Dans l'image de sainte Salomone, mère des Machabées, debout au milieu de ses fils, sous son voile syrien de pourpre, dans les scènes de l'Adoration des Mages et de la Marche au Calvaire, peintes sur la paroi de l'abside, on admirera la science, la noblesse et l'élégance de cet art byzantin qui, du ixe au xie siècle, eut sa Renaissance. Ces peintures aussi délicatement modelées que les miniatures des plus beaux manuscrits impériaux, sont des œuvres précieuses pour l'histoire. Ni la Grèce ni l'Orient n'ont conservé de fresques comparables aux fresques byzantines de l'église du Palatin.

Une série de peintures italo-byzantines du ixe siècle, analogues à celles de Santa Maria Antiqua, est encore visible à la lumière des cierges sur les murs de l'église ancienne de Saint-Clément, devenue la crypte de l'église du xiie siècle; la plus remarquable de ces peintures est une *Ascension* peinte vers l'an 850, au temps du pape Léon IV, qui s'est fait représenter lui-même, dans un coin de la fresque, avec le nimbe rectangulaire, signe distinctif des vivants.

Les peintures moitié romaines, moitié orientales, dont quelques exemples sont aujourd'hui connus, ont été étudiées par les moines latins du Mont-Cassin qui, un demi-siècle après la mort de saint Benoît, avaient été chassés de leur montagne par l'invasion lombarde et s'étaient réfugiés, à la fin du vi^e^ siècle, dans un monastère voisin du Latran où ils séjournèrent pendant plus de cent ans. Les plus anciennes peintures bénédictines d'Italie, récemment retrouvées non loin du mont Cassin, dans une chapelle voisine des sources du Volturne, et parmi lesquelles figure le portrait d'un abbé qui siégea de 826 à 843, sont étroitement apparentées aux fresques de Santa Maria Antiqua. C'est Rome aussi, la ville papale pleine de moines grecs, qui a été la première inspiratrice de l'art carolingien, dont les miniatures et les ivoires sont riches de traditions romaines et orientales. Mais les artistes du nord dépassèrent rapidement leurs pre-

miers maîtres. Rome n'eut jamais d'école de miniaturistes comparable à celles de Tours, de Reims, de Metz ou d'Aix-la-Chapelle. En achevant d'enluminer la Bible que Charles le Gros, le dernier empereur de la descendance légitime de Charlemagne, donna, vers 885, à l'abbaye bénédictine de Saint-Paul hors les Murs, et qui est conservée dans une dépendance de la basilique, le miniaturiste Ingobert a pu se vanter, dans un distique, de surpasser tous les scribes italiens.

L'art où Rome triompha, jusqu'au milieu du IXe siècle, est la mosaïque : c'est de Rome sans doute que Charlemagne appela des mosaïstes pour décorer la coupole de la rotonde d'Aix-la-Chapelle, qui devait être son mausolée. La série des mosaïques romaines, interrompue pendant plus de cinquante ans après l'achèvement de la mosaïque absidale de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, est reprise dès la fin du VIe siècle. Le pape Pélage II, le prédécesseur de Grégoire le Grand, fait décorer de mosaïques l'arc triomphal de la basilique de Saint-Laurent hors les Murs. Comme pour témoigner de la persistance des traditions romaines, la mosaïque de Pélage II copie le groupement et les attitudes des saints rangés dans l'abside de l'église des Saints-Cosme et-Damien. Au milieu des calamités qui ont accablé la ville, l'art a pourtant subi un abaissement dont il ne se relèvera plus. La composition qui se déployait dans la conque d'une abside s'est gauchement adaptée à la courbe de l'arcade. Le Christ s'est assis sur le globe du monde, à la hauteur des apôtres ; le fond bleu sombre a perdu la splendeur des nuages cuivrés, les couleurs se sont ternies, les corps amaigris, les draperies raidies, les visages desséchés, les regards hébétés. La mosaïque de Saint-Laurent hors les Murs, qui imitait celle de l'église du Forum, fut copiée à son tour, vers la fin du VIIe siècle, dans l'abside de San Teodoro, près du Palatin.

Cependant des motifs nouveaux sont introduits dans la mosaïque, comme dans la peinture, par les artistes orientaux qui se multiplient à Rome au temps des papes grecs. Au VIIe siècle, le Christ disparaît de la plupart des absides. A Sainte-Agnès hors les Murs, la place d'honneur, au milieu de l'abside, est donnée à la martyre qui porte sur ses épaules la *stola* d'impératrice byzantine, véritable mantelet d'or et de pierreries. Le culte de la Mère de Dieu, célébré pour la première fois sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure avec une magnificence orientale, se développe dans l'art romain au VIIe siècle, toujours sous l'influence de l'Orient. C'est Marie qui est debout dans l'attitude de l'orante, la tête et le buste drapés dans le voile syrien, au milieu des deux grands apôtres et des martyrs dalmates à qui le pape Jean IV, leur compatriote, a dédié

vers 640 un oratoire élevé à côté du baptistère du Latran, près des anciens oratoires décorés de rinceaux et d'animaux symboliques. Au-dessus des saints alignés dans l'abside, le Christ n'apparaît qu'en buste, au milieu des nuées, pour bénir sa Mère. Un autre oratoire, élevé dans la basilique même de Saint-Pierre, fut dédié vers 705 par Jean VII, un pape syrien, à la Vierge reine. Tout un cycle de mosaïques couvrait les parois de cette chapelle; l'histoire de saint Pierre y était représentée en face d'une suite d'épisodes de l'Évangile; dans l'abside, la Vierge était debout, la tête parée d'une énorme couronne à pendeloques; le pape Jean IV se tenait à ses pieds. Après la destruction de l'oratoire, au XVIe siècle, la figure entière de la Vierge fut transportée à Florence et encastrée à l'intérieur de l'église de San Marco; le portrait du pape a été déposé, avec quelques autres fragments de la même décoration, dans les Grottes vaticanes. Les morceaux encore visibles à Rome, une Adoration des Mages transportée à Santa Maria in Cosmedin, le Bain de l'Enfant après la Nativité et l'Entrée du Christ à Jérusalem, conservés au musée de Latran, font penser, par la simplification du dessin et la magnificence du coloris, aux lambeaux d'un tissu d'or à larges broderies.

Les donations territoriales des princes francs et de Charlemagne, en ajoutant aux richesses du patrimoine de saint Pierre les ressources d'un véritable royaume, offrirent à des papes amis du luxe et des arts le moyen de multiplier des décorations magnifiques et coûteuses. De la fin du VIIIe siècle au milieu du IXe, les ateliers de mosaïstes reprirent dans la capitale du nouvel État pontifical l'activité qu'ils avaient eu quatre siècles plus tôt. Malheureusement les traditions des formes sculpturales et des types majestueux ne pouvaient être réveillées.

L'une des premières décorations entreprises par le pape Léon III fut tout entière un hommage rendu à Charles, roi des Francs. Quelques années à peine avant de couronner à Saint-Pierre le nouvel empereur d'Occident, le pape fit construire dans le palais du Latran une salle de réception (*triclinium*), « d'une grandeur admirable », pour y donner ses audiences solennelles. La salle eut une abside et des niches latérales, toutes décorées de mosaïques, qui devaient célébrer devant les regards des ambassadeurs et des souverains reçus par le pape la gloire du roi protecteur du Saint-Siège. Sur l'arc triomphal de l'abside étaient représentés, en deux groupes symétriques, d'un côté, le Christ assis entre le pape saint Sylvestre et l'empereur Constantin, de l'autre, saint Pierre entre Léon III et le roi Charles. Dans la conque de l'abside le Christ était debout sur le rocher d'où jaillissaient les quatre fleuves paradisiaques,

au milieu des apôtres; le groupe rappelait les absides romaines du ve siècle; mais l'inscription de mosaïque disposée sous les pieds de la sainte assemblée était exceptionnelle; c'était le verset de l'Évangile relatif à la vocation des apôtres : « Enseignez toutes les nations et baptisez-les au nom du Père, du Fils et de l'Esprit saint. » Les mosaïques des niches latérales accusaient le sens de la mosaïque absidale; plusieurs d'entre elles représentaient la prédication des apôtres aux peuples lointains. Or



Fig. 20. — Mosaïque absidale de l'église de Santa Maria della Navicella (IXe siècle).

la trouvaille de ce texte et le développement inusité de ces sujets ne composaient-ils pas les plus ingénieuses et les plus nobles flatteries que le successeur des apôtres pût adresser au souverain qui avait étendu l'empire du christianisme en agrandissant ses propres royaumes et qui achevait la soumission et la conversion du peuple saxon?

Sixte V fit démolir le triclinium de Léon III, lorsqu'il entreprit la reconstruction du palais du Latran. L'abside de la grande salle fut seule conservée et resta en dehors des nouveaux édifices. Au commencement du XVIIIe siècle, Clément XII ordonna la démolition de l'abside, mais il eut soin de faire enlever les mosaïques et de les faire reconstituer à quelque distance du palais pontifical, dans une abside nouvelle, bâtie sur

le modèle de l'ancienne. L'abside reconstruite s'élève encore près du bâtiment de la Scala Santa, où se trouvaient d'autres restes précieux de la Rome du moyen âge, et sur les mosaïques qui revêtent ce monument bizarre et unique, pareil, dans son isolement, à un arc de triomphe, on distingue encore la silhouette du roi Charles (*Carolus Rex*) agenouillé devant saint Pierre et tenant l'étendard de la ville de Rome, que Léon III lui avait envoyé en 795. Le héros porte le costume franc : courte tunique, braies serrées aux jambes par des lanières. Sur son visage, défiguré par la restauration du XVIIIe siècle, un seul détail est caractéristique : les longues moustaches.

Léon III (795-816) et Pascal Ier (817-824), dont les deux règnes glorieux ne sont séparés que par le court passage d'Étienne V sur le trône pontifical, ont été représentés comme donateurs sur toute une série de mosaïques. Quelques-unes de ces mosaïques développent des thèmes orientaux et en particulier ceux qui célèbrent la gloire de la Mère de Dieu. Sur l'arc triomphal de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, décoré par Léon III, la Vierge est représentée deux fois, accompagnée d'un ange; d'abord dans la scène de l'Annonciation, puis après la naissance de l'Enfant : debout, elle le présente au monde. Le motif central est la Transfiguration, disposée conformément à l'iconographie qui deviendra traditionnelle dans l'art byzantin. La scène ne faisait point partie du cycle d'images glorieuses qui se développait à Rome depuis le IVe siècle : mais, au temps de Justinien. elle avait été représentée dans l'abside de la basilique du mont Sïnaï. A Santa Maria della Navicella, la Vierge est assise au milieu de l'abside, avec l'Enfant sur ses genoux : le pape Pascal Ier, figure minuscule, est prosterné à ses pieds. Toute une cohorte d'anges vêtus de blanc a cette fois envahi l'abside pour former la cour de la Mère de Dieu. Au sommet de l'arc triomphal, le Christ est assis dans un nimbe; vers son trône une double file de martyrs imite, d'après quelque modèle oriental, la procession solennelle qui s'avance sur les parois de la nef de Saint-Apollinaire, à Ravenne. L'oratoire que le pape Pascal Ier ouvrit dans une nef latérale de la basilique de Sainte-Praxède, pour servir de tombeau à sa mère, la pieuse Théodora, et qu'il dédia au martyr saint Zénon, rappelle par sa forme et par sa décoration un autre monument de Ravenne, la chapelle archiépiscopale. L'oratoire de Saint-Zénon est le seul édifice romain du moyen âge qui soit couvert d'une coupole élevée non sur une rotonde, mais sur un plan carré, comme les coupoles des églises byzantines. Depuis son pavement et ses lambris incrustés de marbre multicolore jusqu'à sa coupole d'or où le médaillon du Christ est

porté par quatre anges vêtus de blanc, la chapelle consacrée par le pape Pascal est un joyau d'art oriental. Les images qui dans l'édicule funéraire font allusion à la résurrection et à la gloire ne sont plus d'anciens symboles chrétiens, mais des scènes et des motifs empruntés à l'iconographie byzantine : la Transfiguration, la Descente du Christ aux Limbes, le Trône de Dieu. Au milieu de ces mosaïques copiées d'après des modèles grecs, dans l'éclat de l'or assourdi, mais non éteint par l'obscurité du lieu, la



Fig. 21. — Mosaïque absidale de l'église de San Marco (IXe siècle).

mère du pape, à qui était destiné ce mausolée digne d'une impératrice byzantine, apparaît, désignée par un titre intraduisible, qui la fait participer à la dignité pontificale de son fils : *Theodora episcopa.*

En même temps qu'il élevait la chapelle de Saint-Zénon, Pascal faisait décorer de mosaïques l'arc triomphal et l'abside de l'église de Sainte-Praxède, reconstruite par son prédécesseur. Il venait de transporter dans cette abside, en 817, tout un chargement de reliques enlevées des catacombes. En mémoire de ces confesseurs et de ces martyrs dont les noms n'étaient connus que de Dieu, le pape fit représenter sur l'arc triomphal une foule de saints anonymes admis par les anges à franchir la muraille d'or d'une cité qui est la Jérusalem céleste. Pour la décoration de l'abside et de l'arcade qui l'encadrait, les mosaïstes ne cherchèrent point de thème nouveau : ils copièrent servilement et gauchement la com-

position de l'abside des Saints-Cosme-et-Damien, en se contentant de remplacer l'image du pape Félix IV par le portrait de Pascal Ier, et les deux frères martyrs par les deux sœurs Praxède et Pudentienne, qui, d'après la tradition, avaient été baptisées par saint Pierre chez leur père, le sénateur Pudens. Une seconde fois, sous Pascal Ier, la même composition triomphale fut reproduite au fond de la basilique de Sainte-Cécile au *Trastevere*. Ainsi les motifs de l'art romain du VIe siècle, qui n'avaient jamais été complètement oubliés, reprennent une nouvelle vie dans la première moitié du IXe siècle ; ils s'unissent aux motifs orientaux dans la suite imposante de ces mosaïques dont l'éclat illumine encore aujourd'hui à Rome le souvenir du siècle de Charlemagne.

Mais si les couleurs restaient splendides, les formes ne cessaient de se dégrader et de s'avilir. Les incorrections les plus puériles ne choquaient pas les artistes : à Sainte-Praxède, ils n'ont rien trouvé de mieux, pour adapter le groupe des vieillards de l'Apocalypse à la courbe de l'arcade qui précède l'abside, que d'étirer démesurément les bras qui présentent les couronnes. La décadence se précipite aussitôt après la mort de Pascal Ier. Vingt ans à peine séparent les deux mosaïques absidales de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile d'une troisième adaptation de la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien, que le pape Grégoire IV fit exécuter dans l'église de San Marco. Cette fois le coloris même s'est éteint; les personnages raides et stupides ne se tiennent plus debout sur le sol du Paradis : chacun d'eux est planté sur un véritable socle carré, comme un jouet de bois taillé au couteau (fig. 21).

Cette mosaïque, la plus barbare de Rome, est la dernière du IXe siècle; la technique même que les ateliers romains avaient conservée de génération en génération depuis le IVe siècle va être oubliée au milieu des calamités nouvelles qui fondent sur la ville et sur la Papauté. Les pirates musulmans, après avoir dévasté l'Italie du Sud, se montrent pour la première fois devant les murs de Rome en 846 et pillent de fond en comble les deux basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul, qui étaient sans défense ; ils reviennent toujours plus nombreux et plus terribles jusqu'en 894. Deux papes énergiques leur résistent. Le temps n'est plus aux œuvres de paix : Léon IV et Jean VIII ne songent qu'à élever, en dehors des murs d'Aurélien, deux nouvelles enceintes destinées à défendre les tombeaux des deux apôtres. Les murs élevés autour de Saint-Paul et qui entourèrent un quartier nouveau, *Johannipolis*, ont disparu. Les murs de Léon IV ont été restaurés et rebâtis jusqu'au XVIe siècle, et la « cité Léonine » a formé, au delà du Tibre, une nouvelle Rome.

CHAPITRE IV

DE GRÉGOIRE VII AUX PAPES D'AVIGNON

Le nom du moine Hildebrand, archidiacre de l'Église, se lit encore, à côté du nom du pape Alexandre II, sur une des plaques de bronze qui sont les restes de la porte magnifique commandée à Byzance par un patricien d'Amalfi et offerte par lui à la basilique de Saint-Paul hors les Murs. Ce moine qui, à partir du milieu du XIe siècle, fut le coadjuteur et l'âme active de cinq papes, travailla avec une énergie terrible à restaurer le pouvoir pontifical et à l'élever au-dessus de toute puissance humaine. Il fit rendre par Nicolas II en 1059 le décret fameux qui donnait aux évêques-cardinaux, c'est-à-dire aux titulaires des sept diocèses les plus voisins de Rome, et aux prêtres et aux diacres-cardinaux, desservants des principales églises de Rome, le droit d'élire le pape. L'aristocratie romaine, qui au Xe siècle était devenue l'arbitre ordinaire des élections pontificales, l'empereur germanique qui avait à plusieurs reprises fait élire des Allemands, n'eurent plus qu'à ratifier le suffrage des « cardinaux ». Ceux-ci commencèrent alors à former un collège de princes de l'Église, appelé à jouer, à côté du pape, un rôle officiel dans l'histoire monumentale de Rome, aussi bien que dans son histoire religieuse et politique.

Hildebrand, après avoir été pendant vingt-cinq ans le véritable chef de la chrétienté, prit enfin la tiare avec le nom de Grégoire VII. Alors, non content d'affranchir la Papauté des tutelles séculières, il voulut lui remettre la tutelle des royaumes et de l'Empire ; il revendiqua le pouvoir de disposer des couronnes par la déposition des souverains. Pendant quelques années, il fut vraiment, selon son rêve, le représentant tout-puissant du Roi des rois. Mais il avait déchaîné une guerre où lui-même allait être vaincu. La prise de Rome vengea l'empereur Henri IV de l'humiliation de Canossa. Pour chasser les Impériaux, Grégoire VII, enfermé dans le château Saint-Ange, dut faire appel à son allié Robert Guiscard. Les Normands reprirent la ville, mais ils la mirent à sac. L'in-

cendie qu'ils allumèrent fit du quartier du Latran et d'une partie du Célius un monceau de ruines.

Grégoire VII mourut en exil; après lui le duel reprit entre les deux glaives dont devait parler Boniface VIII, le glaive spirituel et le glaive temporel. La lutte avec l'Empire finit par la défaite et la mort du dernier descendant de Frédéric II ; la lutte avec le roi de France finit par l'exil de la Papauté.

Déjà, dans le cours du XIIe et du XIIIe siècle, les papes avaient dû quitter Rome à plusieurs reprises. Pendant les interrègnes et les doubles règnes où un antipape était opposé au pape, les barons de la Ville et de la Campagne avaient reconquis leur indépendance turbulente. Dans l'enceinte de Rome s'élevèrent des forteresses féodales dont quelques-unes occupaient un quartier entouré d'une enceinte. Au XIIe siècle, les Colonna sont maîtres du Champ de Mars, où les monuments d'Auguste et de ses successeurs s'élèvent dans un désert. La plupart de ces citadelles avaient pour donjon quelque ruine indestructible. Les Pierleoni s'étaient retranchés dans le théâtre de Marcellus et le portique d'Octavie ; ils avaient, d'un côté de leur citadelle, le Tibre pour fossé. Les Frangipani, rivaux des Pierleoni, occupaient le Colisée et les terrasses du *Septizonium* de Septime Sévère, avec le Palatin tout entier. L'arc de Titus était devenu la porte triomphale de cette forteresse ; une haute tour de brique s'appuyait à l'arche de marbre. Les anciens Forums des empereurs se hérissent de semblables tours. Les papes énergiques font abattre les fortifications de leurs adversaires et permettent à la famille romaine dont ils sont sortis d'en élever de nouvelles. C'est ainsi que, sous le pontificat d'Innocent III, au commencement du XIIIe siècle, les Conti élevèrent au Forum de Trajan la tour que Pétrarque admira comme la plus forte de toute la ville et qui, encore debout, garde le nom de ses fondateurs (*Tor dei Conti*). A la fin du siècle, les Caetani, devenus maîtres de Rome par l'élection de Boniface VIII, étendent leur tyrannie sur la Campagne; pour rançonner les voyageurs de la voie Appienne, ils bâtissent une forteresse en face du mausolée de Cæcilia Métella, dont la frise de marbre est ceinte de créneaux de brique.

Cependant l'ambition persévérante des papes, l'influence croissante des cardinaux, l'autorité morale du clergé, grandie par la réforme de la discipline et des mœurs, opposaient aux forces divisées de l'aristocratie romaine une puissance dont l'action pacifique s'est manifestée à Rome, de la fin du XIe siècle à la fin du XIIIe, par une floraison nouvelle de l'art religieux. A côté des tours féodales s'élevèrent des clochers. La tour des

Frangipani n'a pas laissé de ruines au pied de l'arc de Titus ; mais le campanile de Santa Maria Nova, l'église qui prit plus tard le nom de Sainte-Françoise Romaine, domine toujours le Forum.

Ces clochers romains du XII[e] et du XIII[e] siècle ont la forme carrée des tours militaires ; leur silhouette est moins massive ; au milieu des longues fenêtres à deux baies brille une colonnette de marbre blanc ; souvent la



Fig. 22. — Chevet de l'église des Saints-Jean-et-Paul, sur le Célius.

rousseur commune de la brique est enrichie par des taches de pourpre, de vert sombre ou de bleu rare, qui sont des disques de porphyre et de serpentine ou des coupelles de faïence orientale.

La plupart des campaniles romains du moyen âge ont été fondés à côté d'une église rebâtie. Les architectes copièrent scrupuleusement le plan des premières basiliques romaines, avec leurs trois nefs sans tribunes ; mais ils ne reproduisirent qu'une seule fois, dans la reconstruction de Saint-Clément, la cour entourée de portiques qui était le vestibule magnifique des églises constantiniennes. D'ordinaire la cour fut remplacée par une simple colonnade qui soutenait un auvent appuyé à la façade. Les colonnes étaient des monolithes antiques, les chapiteaux, le plus

souvent, reproduisaient des modèles d'ordre ionique ; parfois l'architrave était ornée d'un ruban ou d'un semis de mosaïque de marbre et d'or. L'extérieur des absides était d'ordinaire plus pauvre : seule une galerie, qu'il faut attribuer peut-être à un architecte lombard, pourtourne l'abside de l'église des Saints-Jean-et-Paul, si élégante et si légère au-dessus des grands pins du Célius (fig. 22).

Plusieurs églises romaines, dont l'intérieur a été défiguré par les stucs baroques, ont encore leur façade du XIIe ou du XIIIe siècle, avec le petit portique auprès duquel monte le campanile incrusté de porphyre et de faïence. Avec l'église des Saints-Jean-et-Paul, on peut citer Sainte-Marie et Sainte-Cécile au *Trastevere* et Saint-Laurent hors les Murs. Pluieurs de ces façades et de ces campaniles ont leur place dans ces petits paysages historiques de Rome dont les pittoresques « fabriques » composent en raccourci un tableau du passé : c'est Saint-Georges au Vélabre, groupé sur une place étroite avec deux arcs romains (fig. 23); c'est Sainte-Marie *in Cosmedin*, placée en face d'un temple rond, près du Tibre où débouche la *Cloaca Maxima*[1].

Tous les arts se raniment autour de l'architecture. La peinture revient d'abord aux anciens modèles chrétiens. Deux peintres romains, *pictores romani*, appelés Giovanni et Stefano, ont signé la fresque qui décore l'abside de l'église de Sant'Elia, isolée près de Nepi, au pied du mont Soracte : c'est une variante de la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien, qui déjà avait servi de modèle aux mosaïstes du IXe siècle. La technique de la mosaïque s'est perdue, mais les thèmes des décorations étincelantes se maintiennent dans les fresques aux couleurs dures et pauvres. A Rome même, une imitation grossière de la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien s'est conservée, à quelques pas de l'église du Forum, dans l'abside d'une petite église du Palatin, perdue au milieu des vignes, entre les deux arcs de Titus et de Constantin. C'est l'ancienne église de Santa Maria in Pallara; elle a pris le nom de San Bastianello, en l'honneur de saint Sébastien, que le peintre du XIe siècle a représenté en pendant à saint Zoticus, drapé dans un manteau de patrice byzantin et incliné devant le Christ qui montre sur le palmier le phénix de la résurrection.

Hors de Rome, dans le frais vallon de la Caffarella, l'antique édicule funéraire que le moyen âge a dédié au pape saint Urbain est revêtu intérieurement de peintures du XIe siècle. A la suite d'un cycle complet de scènes évangéliques sont racontées les légendes de plusieurs

[1] Voir *Rome, l'Antiquité*, fig. 7 et 8.

martyrs romains. Le nom du donateur, Bonizo, est inscrit au-dessous de la Crucifixion, avec la date MXI (1011). Malheureusement, cette date a été repeinte de telle manière qu'elle doit être suspecte; les fresques anciennes ont disparu sous plusieurs couches de peinture moderne. Les compositions



Fig. 23. — Église de Saint-Georges au Vélabre.

seules offrent un intérêt : d'allure naïve et populaire, elles n'offrent aucun des motifs propres à l'iconographie byzantine. Le peintre de Saint-Urbain comme celui de San Bastianello, se contente des traditions locales. Ni l'un ni l'autre de ces deux peintres ne s'est inspiré des fresques savantes et admirables que des moines grecs peignaient alors dans l'église de Santa Maria Antiqua, au pied du Palatin[1]. Aucun artiste romain n'a

[1] Voir plus haut, p. 54.

eu l'idée d'imiter les mosaïques dont les moines basiliens de Grottaferrata avaient fait décorer leur église voisine du lac d'Albano. Les leçons que pouvait donner à l'Occident l'art byzantin, seul dépositaire au XI[e] siècle des traditions de la peinture antique et de la mosaïque chrétienne, ne furent suivies à Rome, où vivaient des peintres grecs, que lorsqu'elles y eurent été apportées par des moines latins.

Desiderius, abbé du Mont-Cassin, avait fait venir vers 1070 sur la montagne de Saint-Benoît des mosaïstes de Constantinople qui formèrent dans l'abbaye un atelier de mosaïstes, de peintres et de miniaturistes. Les chefs-d'œuvre de cet atelier sont, avec les fresques de Sant'Angelo in Formis, près Capoue, quelques livres à miniatures, dont le plus riche, contenant une illustration complète des légendes de saint Benoît et de saint Maur, se trouve à la bibliothèque du Vatican (*Vat. lat.* 1202). C'est aux gouaches de ce volume qu'il faut recourir pour apprécier la science du modelé et la liberté de dessin qu'avaient acquises les peintres du Mont-Cassin. Le récit des légendes est animé avec une verve qui étonne dans une œuvre du XI[e] siècle. La science que le miniaturiste a reçue des maîtres grecs l'a rendu capable de s'affranchir de leurs leçons elles-mêmes et de regarder la nature.

Le même sens de la vie, la même délicatesse de dessin distinguent une suite de fresques peintes dans l'église inférieure de Saint-Clément. Ces fresques ont été certainement achevées avant le sac et l'incendie du quartier du Latran par Robert Guiscard. Alors, en 1084, l'église de Saint-Clément fut entourée de monceaux de ruines qui menacèrent de l'écraser. Pour maintenir les murs de l'église, qui servirent de fondations à un nouvel édifice, on remplit de terre tout le vaisseau, qui n'a été déblayé que de nos jours. Les fresques les moins anciennes de l'église inférieure, voisines des peintures du IX[e] siècle indiquées plus haut (p. 54), sont donc contemporaines de Grégoire VII.

Ces fresques mettent en scène une foule d'ecclésiastiques et de laïcs en costumes contemporains. Parmi eux se trouve à deux reprises l'un des donateurs, Beno de Rapiza. Les scènes représentées sont tirées des actes de saint Cyrille et de saint Méthode, apôtres des Slaves, de saint Clément et de saint Alexis. Deux images en particulier peuvent être citées parmi les récits de légende les plus bizarres et les plus touchants qu'ait laissés le moyen âge.

Le pape saint Clément, premier ou second successeur de saint Pierre, avait été jeté à la mer avec une ancre au cou. Une chapelle sous-marine fut élevée par les anges à l'endroit où le corps du martyr avait touché le

fond. Chaque année, le jour de la fête de saint Clément, la mer se retirait et les fidèles allaient en procession visiter l'édicule mis à sec. Il arriva qu'une femme, tout entière à sa dévotion, oublia son enfant dans la chapelle, que la mer vint recouvrir. Mais l'année suivante, elle l'y retrouva jouant devant l'autel.

Une autre fresque, non moins curieuse, raconte la fin de la légende de saint Alexis : légende douloureuse et cruelle qui sacrifie à la vocation de l'ascète les joies et les devoirs de la vie commune. Alexis, un jeune noble romain, qui avait consacré sa vie à Dieu et qui s'était laissé marier par sa famille, disparut le jour de ses noces. Après une longue pénitence, il revient méconnaissable à sa maison de l'Aventin où sa femme, regarde par la fenêtre, comme si elle continuait d'attendre le retour de l'absent. Le voyageur se présente devant son père, qui arrive à cheval; il lui demande l'hospitalité, qui lui est accordée. Pendant dix ans, Alexis vieillit sous le toit paternel ; la nuit il occupe un galetas. Cependant la mort va mettre fin à cette singulière épreuve : les cloches de l'église voisine se mettent d'elles-mêmes à sonner le glas. Le pape saint Boniface, attiré par le bruit du miracle, se fait conduire près du saint, qui lui confie, avant de rendre le dernier soupir, un parchemin où il a écrit son histoire. Le père et la mère s'arrachent les cheveux devant le cadavre de leur fils et la femme d'Alexis embrasse son époux pour la première fois.

Les personnages qui figurent dans les tableaux de ces « Miracles » ont le visage rond, les traits fins, le corps élégant et long. Le progrès soudain réalisé par la peinture romaine entre la fresque de San Bastianello et celles de Saint-Clément ne peut s'expliquer que par l'influence directe de l'art du Mont-Cassin. Les rapports établis entre la grande abbaye et les monastères bénédictins de Rome étaient étroits bien avant que l'abbé Desiderius ne succédât à Grégoire VII sur le trône pontifical, en prenant le nom de Victor III. Quant au pape bénédictin, il ne fit que passer à Rome, et, pendant l'année que dura son règne, il ne descendit guère de la sainte montagne où il s'était retiré.

Les maîtres appelés de Constantinople par l'abbé Desiderius avaient enseigné aux bénédictins du Mont-Cassin et de Capoue la technique de la mosaïque. D'après une chronique du Mont-Cassin, cette technique aurait été oubliée en Italie pendant cinq cents ans ; en réalité elle s'était perdue avant la fin du IXe siècle. Lorsque la mosaïque reparaît à Rome, dans la première moitié du XIIe siècle, ce sont les bénédictins formés par les mosaïstes grecs qui ont rappris aux artistes de Rome la pratique de l'art qui depuis Constantin jusqu'à Charlemagne avait été l'art romain par

excellence. Mais la technique retrouvée fut employée à représenter des compositions dont les modèles s'étaient conservés dans les absides des églises de Rome ou dans la tradition des peintres locaux.

La première mosaïque romaine du XIIe siècle, postérieure de près de trois cents ans à celle de San Marco, est sans doute celle qui décore l'arc triomphal et l'abside de l'église supérieure de Saint-Clément. La décoration de l'arc triomphal imite encore la grande mosaïque de Saint-Paul hors les Murs ; le souvenir des artistes qui avaient rapporté en Italie le secret d'un art oublié n'est rappelé que par les inscriptions qui accompagnent les figures assises de saint Pierre et de saint Paul : le mot « saint » est le mot grec *agios* écrit en caractères latins. Quant à la conque, elle est revêtue de rinceaux de feuillages tout pareils à ceux qui décoraient primitivement l'abside de Sainte-Marie Majeure. Au bas de l'abside sont disposés des animaux et des scènes champêtres, dans lesquelles figure le Bon Pasteur. On pourrait croire que le mosaïste n'a fait qu'insérer l'image du Crucifix dans une décoration du IVe ou du Ve siècle, si l'on ne savait que l'église supérieure de Saint-Clément a été construite dans les premières années du XIIe siècle. Selon toute vraisemblance, la mosaïque qui s'est conservée dans l'abside de cette église est une imitation fidèle de la mosaïque qui existait dans l'église ancienne, devenue souterraine[1].

La décoration absidale de Sainte-Marie du *Trastevere* fut commencée par Innocent II, vers 1140 ; au temps d'Eugène III, vers 1145, les mosaïques achevèrent de couvrir l'arc triomphal et la grande conque. A la fin du siècle suivant, d'autres mosaïques furent ajoutées entre les fenêtres de l'abside. Les mosaïques du XIIe siècle reprennent plusieurs des thèmes familiers à l'art romain du Ve et du IVe siècle, depuis la procession des agneaux jusqu'à la rangée des candélabres de l'Apocalypse ; pourtant, à côté de saint Pierre, seul drapé de blanc, et copié d'après une mosaïque ancienne, des personnages nouveaux se sont introduits dans l'assemblée céleste. Ils ne viennent pas de Byzance. Les saints alignés de face, et qui sont tous des ecclésiastiques, portent le costume liturgique de l'Église latine, comme le pape Innocent, qui présente le modèle de l'édifice reconstruit et décoré par lui. Au milieu de l'assemblée, le Christ des absides romaines n'est plus seul ; il a passé son bras derrière le cou de la Vierge, qui est venue s'asseoir à ses côtés sur un trône large comme un banc. Déjà, sans doute, la Vierge avait pris place à Rome au milieu des absides, lorsque les mosaïstes du VIIIe et du IXe siècle s'étaient inspirés de l'art chrétien

[1] Voir ci-dessus, p. 66.

d'Orient. Mais jamais les mosaïstes byzantins n'avaient assis côte à côte la Mère de Dieu et son Fils. Ce groupe, dont la grâce familière a rompu avec la hiérarchie orientale des saintes images, est une création originale et déjà « italienne ».

Le style de cette mosaïque — draperies larges et flottantes, corps trapus, visages ronds — n'a aucune ressemblance avec le style byzantin : les mosaïstes romains, au milieu du XIIe siècle, ont employé les procédés



Fig. 24. — Mosaïque absidale de l'église Sainte-Marie du Trastevere (XIIe siècle).

que leur avaient enseignés les moines du Mont-Cassin, sans renoncer aux motifs archaïques et aux formes alourdies qui s'étaient conservés au XIe et au XIIe siècle dans les ateliers des peintres locaux.

C'est seulement dans les premières années du XIIIe siècle qu'une mosaïque de Rome, celle de l'abside de Saint-Paul hors les Murs, revêt des formes byzantines. Avant la restauration de 1828, qui a gravement altéré les figures, le Christ, au pied duquel est agenouillé le pape Honorius III, avait la majesté d'un *Pantocrator*. Le trône de gloire exposé au milieu du cortège des Anges et des Apôtres est le même qui s'était montré au Ve siècle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure,

parmi d'anciennes mosaïques de goût oriental, et qui par la suite n'avait plus reparu dans les absides romaines. L'art byzantin qui, dans la mosaïque de Saint-Paul, triomphe de la ténacité des traditions romaines n'est point venu du Mont-Cassin : il redescend du Nord de l'Italie. Les mosaïstes qui ont décoré l'abside de la grande basilique étaient des Vénitiens. Un de ces maîtres, nourri des traditions grecques, avait été envoyé à Rome par le doge avant 1218 ; en cette année deux autres furent appelés de Venise par le pape Honorius III.



Fig. 25. — La donation de Constantin (Fresque du XIIIe siècle dans un oratoire de l'église des Quattro-Coronati).

Désormais la fresque, comme la mosaïque, subit à Rome la tutelle de l'art byzantin le plus commun et le plus rude, — de l'art d'exportation. Que l'on compare aux fresques de l'église inférieure de Saint-Clément, exécutées avant 1084, celles qui ont été peintes tout près de là, dans l'oratoire de Saint-Sylvestre, consacré en 1246 par le pape Innocent IV, à côté de l'église des Quatre-Saints-Couronnés ; le cycle le plus récent paraîtra le plus archaïque. Les visages sont allongés, les joues creusées, les regards durs. Cependant cette suite de médiocres peintures du XIIIe siècle forme, à sa date, un spectacle historique d'un intérêt saisissant. Commandées à un peintre romain, quelques années avant la mort de Frédéric II, par le pape qui combattit à outrance l' « ennemi du Christ » et se vanta de l'avoir « écrasé comme un serpent », les fresques de Saint-Syl-

vestre exposent la légende du pape qui donna le baptême à Constantin : l'empereur, vêtu d'étoffes orientales comme Frédéric II, s'incline devant Sylvestre, pour baiser les images des Apôtres; il remet au pontife la tiare, symbole de la fabuleuse donation (fig. 25); il marche en tenant la bride du cheval blanc sur lequel est monté celui qui, selon les maximes d'Inno-

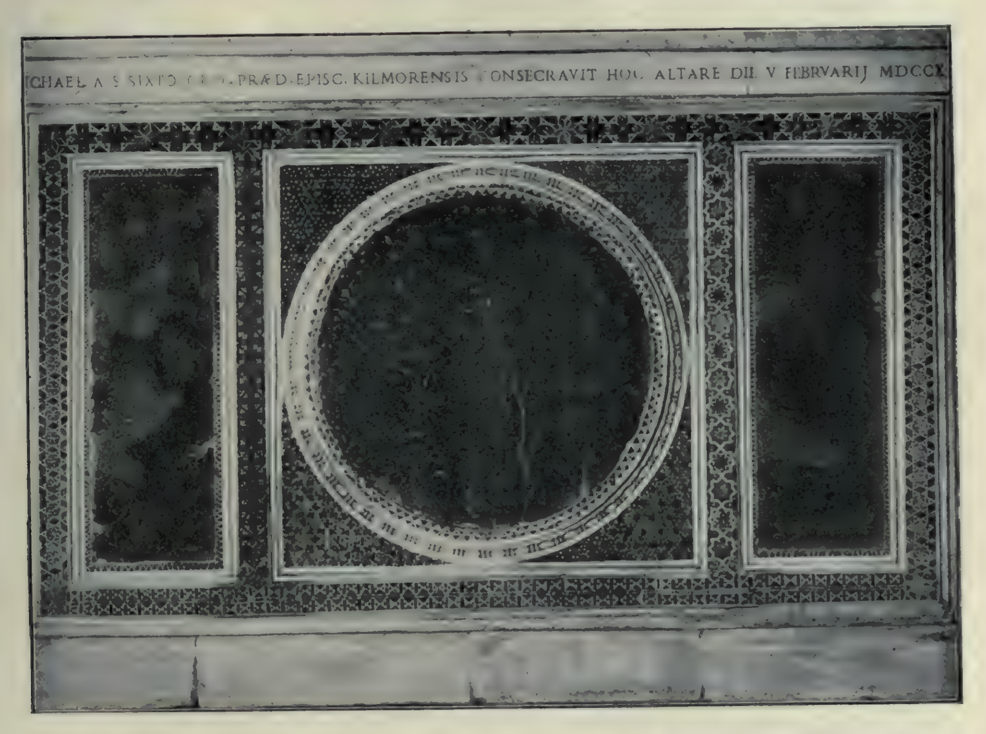


Fig. 26. — Autel en marbres antiques, décoré de mosaïques géométriques (XIIIe siècle). Eglise de San Cesareo in Palatio.

cent III, reprises par Innocent IV, a reçu de Dieu et de saint Pierre « les rènes de l'empire terrestre, comme celles du royaume des cieux ».

Dans la première moitié du XIIe siècle les pavements de plusieurs églises de Rome se couvrirent d'incrustations de marbres de couleur. Des fragments découpés ou concassés en figures très simples, triangles, carrés ou losanges, furent assemblés de manière à composer des rectangles ou bien des méandres qui tournaient autour de disques de serpentine ou de porphyre. Le pavement de Sainte-Marie *in Cosmedin*, achevé vers 1125, et celui de Sainte-Marie-Majeure, auquel on travaillait en 1145, font l'effet d'un immense tapis oriental. Les rectangles de marbre multicolore encadrés dans le marbre blanc ressemblent à une rangée de « tapis de prière ».

Ces pavements de marbre à décor géométrique n'imitaient point des décorations antiques : ils diffèrent également de l'*opus sectile*, marqueterie de marbre découpé qui était incrustée dans les plus riches lambris, et de l'*opus tessellatum*, dont les menus cailloux de marbre composaient les pavements qui n'étaient points de vrais tableaux de mosaïque. Le premier monument dont le pavement soit couvert de grands méandres circulaires, comme celui de Sainte-Marie-Majeure, est une église d'architecture et de splendeur orientale : Sainte-Sophie de Constantinople. Une seule fois ce décor avait été introduit dans une église romaine avant le XIIe siècle : le pavement de la chapelle de Saint-Zénon consacrée au commencement du IXe siècle par le pape Pascal Ier, se compose d'un grand disque de porphyre entouré de losanges de marbre blanc, vert et rouge et inscrit dans un carré rempli de petits carrés des mêmes couleurs. Ce pavement est, aussi bien que les mosaïques à figures des parois et de la coupole, une imitation de l'art chrétien d'Orient.

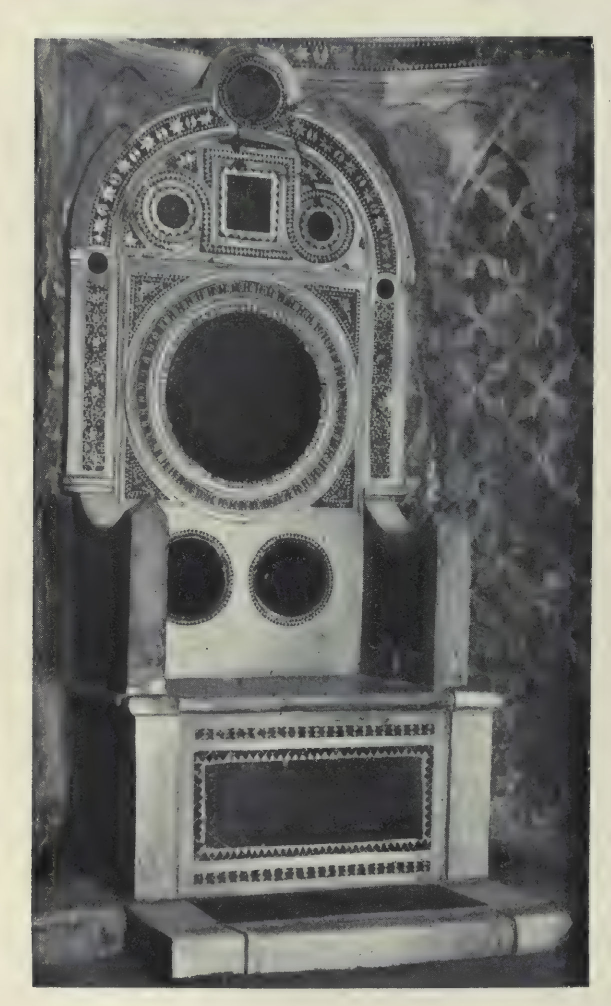


Fig. 27. — Trône orné de mosaïques géométriques (XIIIe siècle). Église Sainte-Balbine.

La pratique des pavements en marqueterie de marbre s'était perdue à Rome après le IXe siècle, comme la technique de la mosaïque d'émail. Les deux techniques furent enseignées à nouveau par les mosaïstes venus de Constantinople aux moines du Mont-Cassin et par ceux-ci aux ateliers

de Rome. Le pavement de Sainte-Marie-Majeure est une copie du pavement de l'ancienne basilique de Saint-Benoît.

La mosaïque à décor géométrique trouva dans la ville que les empereurs avaient bâtie de marbre une carrière inépuisable. Le système de décoration tout oriental que les bénédictins du Mont-Cassin avaient fait connaître à Rome s'y naturalisa si complètement qu'il fut appelé au XIIIe siècle « ouvrage romain », *opus romanum*. Des dynasties de

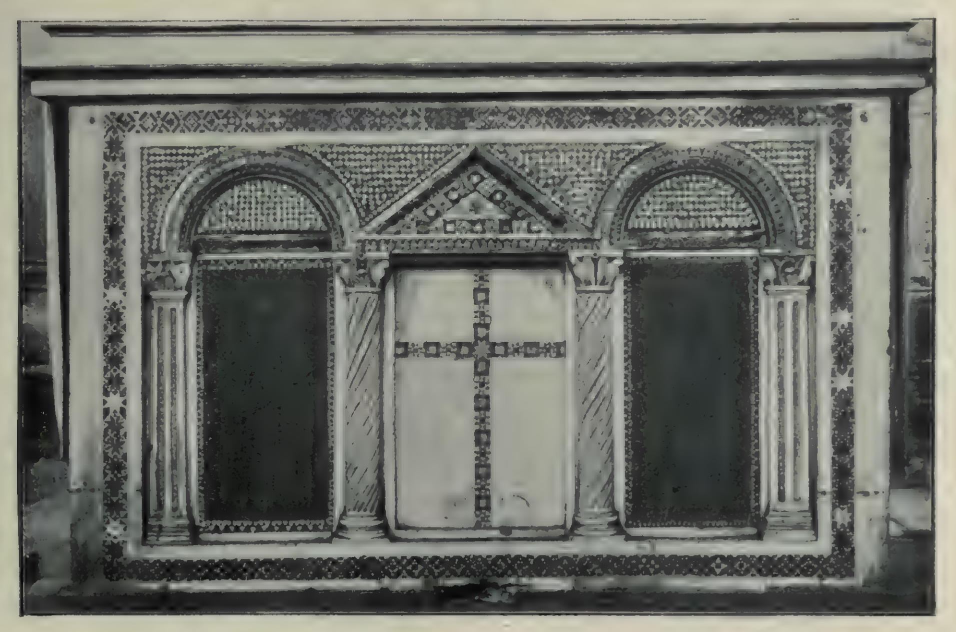


Fig. 28. — Autel décoré de mosaïques géométriques (XIIIe siècle).
Église de San Cesareo in Palatio.

marbriers romains se firent une spécialité de ces incrustations; ils enrichirent de disques de porphyre et de méandres multicolores non seulement le sol des églises, mais encore le mobilier des sanctuaires.

Le chatoiement des marbres de couleur égaie encore de nos jours l'intérieur des églises romaines du moyen âge. A Saint-Laurent hors les Murs, quatre marbriers romains, fils d'un maître Paul, ont gravé leur nom en 1148 sur le tabernacle du maître-autel; l'édicule est surmonté d'un toit de marbre, légère pyramide à deux étages, suspendue sur des colonnettes [1]. Les architraves sont de brèche violette, les colonnes de porphyre. Les marbriers ont employé des morceaux antiques, dont la couleur

[1] Ce toit a été refait sous Pie IX, d'après le modèle d'autres tabernacles conservés dans des églises de l'ancien Etat romain.

opulente pouvait se passer d'incrustations bigarrées. Ce tabernacle a été placé dès le XIIe siècle dans l'ancienne église constantinienne où il s'élève encore, mais plus près de la mosaïque qui décore l'arc triomphal. Une seconde basilique se trouvait déjà construite au bout de l'église

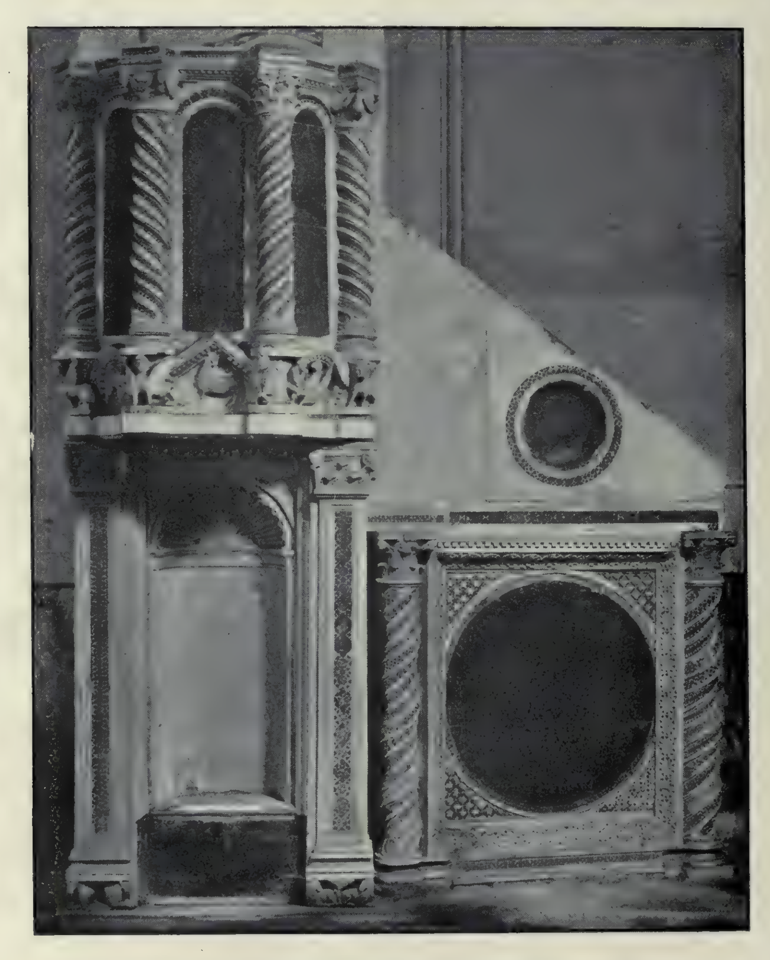


Fig. 29. — Ambon décoré de reliefs et de mosaïques (XIIIe siècle). Église de San Cesareo in Palatio.

primitive, mais elle était orientée en sens inverse : les deux absides s'adossaient l'une à l'autre. En 1216, Honorius III fit démolir les deux absides ; les deux églises n'en firent plus qu'une seule ; le sol de l'église la plus ancienne fut exhaussé et servit de chœur. Alors les deux églises furent pavées de marbres multicolores ; au milieu de celle qui formait la nef, un médaillon marqueté représente deux donateurs, des cavaliers avec le heaume du XIIIe siècle. Dans l'église antérieure, l'ambon est

encore intact ; à côté de cette tribune de marbre, où ont été encastrés les fragments antiques les plus divers, une colonnette torse est le candélabre du cierge pascal. Au fond du chœur la paroi qui était celle de la façade primitive est magnifiquement incrustée de mosaïque de marbre et d'or.

D'autres églises ont conservé une parure aussi riche que la basilique vénérée : c'est Sainte-Marie *in Cosmedin*, où un ambon du XIII[e] siècle,



Fig. 30. — Cloître de Saint-Laurent hors les Murs (XII[e] siècle).

flanqué de son candélabre pascal, repose sur le pavement du XII[e] siècle ; ce sont de petites églises de l'Aventin et du Célius, dont les portes ne s'ouvrent qu'une fois l'an, le jour de la fête du saint titulaire. Alors, dans le rayonnement des cierges, apparaissent au fond des nefs délabrées des ouvrages précieux et magnifiques : l'iconostase de l'église des Saints-Nérée et Achillée ; le siège royal du cardinal-prêtre, au fond de l'abside de Sainte-Balbine (fig. 27) ; la clôture de chœur, l'ambon et l'autel de marbre et de mosaïque groupés dans la pauvre église de San Cesareo in Palatio (fig. 26, 28, 29).

Au milieu des familles de marbriers qui ont rempli de leurs ouvrages

les vieilles églises de Rome, la plus active a été celle dont le premier représentant connu, l'ancêtre, s'appelait Lorenzo, et dont deux membres ont porté le nom de Cosma. Tout un groupe d'artistes de cette famille a concouru à l'œuvre capitale de l'école romaine du moyen âge, la décora-



Fig. 31. — Cloître de Saint-Jean de Latran (XIIIe siècle).

tion de l'ancienne cathédrale de Cività-Castellana, — portique, nef et sanctuaire. A Rome même, Lorenzo, avec son fils Jacopo, a exécuté, dans les premières années du XIIe siècle, l'un des ambons de l'église d'Aracœli (à droite de l'entrée). Les artistes de cette famille furent experts dans la mosaïque d'émail à figures, aussi bien que dans la mosaïque de marbre à décor géométrique ; vers 1220, maître Jacopo a signé, avec son fils Cosma, la mosaïque qui décore l'entrée de l'ancienne église de San Tommaso *in*

Formis, sur le Célius, que le pape Innocent III venait de donner à l'ordre des Trinitaires, chargé de la rédemption des esclaves : dans le grand médaillon à fond d'or le Christ est assis entre deux esclaves délivrés, l'un blanc, l'autre nègre.

D'autres marbriers romains peuvent revendiquer leur place dans l'histoire, à côté de cette famille privilégiée. Vers la fin du XIIe siècle, plu-



Fig. 32. — Sphinx. Détail du cloître de Saint-Jean de Latran (XIIIe siècle).

sieurs ateliers ont travaillé à parer d'incrustations de marbre, non seulement le mobilier d'un sanctuaire, mais l'extérieur d'un édifice. Ce sont des marbriers qui ont incrusté des disques de porphyre dans la brique des campaniles. D'autres ont bâti des cloîtres pour les moines et les chanoines de quelques grandes basiliques. L'un des plus anciens, celui de Saint-Laurent hors les Murs, a été achevé en 1187; c'est une construction de brique assez trapue, que n'égaie encore aucune touche de couleur, et qui doit tout son charme au verger qu'elle enclôt (fig. 30).

Le cloître de Saint-Paul hors les Murs, commencé en 1209 et achevé vers 1240, brille d'une splendeur nouvelle. Les colonnes torses, groupées deux à deux, sont incrustées de mosaïques composées, non plus seulement de marbres, mais d'émail noir, rouge et or. Peut-être le cardinal Pietro de Capoue, archevêque d'Amalfi, qui, d'après l'inscription, a commencé ce cloître d'après ses propres dessins (*arte sua*), avait-il apporté à Rome quelques souvenirs de Palerme et du cloître de Monreale. Déjà en 1170 la décoration arabo-sicilienne, avec son système d'entrelacs dominés par des baguettes d'émail, avait été importée sur le continent italien par l'archevêque de Salerne Romoaldo, qui avait fait exécuter l'ambon et la chaire de sa cathédrale par des ouvriers de Palerme. L'art des marbriers romains a pu recevoir, au commencement du XIII[e] siècle, un reflet lointain et indirect de l'art sicilien ; mais les deux arts restent distincts : l'un relève, par l'école du Mont-Cassin, de l'art chrétien d'Orient ; l'autre de l'art musulman.



Fig. 33. — Candélabre du cierge pascal, sculpté par le marbrier romain Vassalletto. Basilique de Saint-Paul hors les Murs.

Le cloître de Saint-Paul était à peine commencé qu'un autre cloître, non moins riche, fut élevé au flanc de la basilique du Latran, par un marbrier romain appelé Vassalletto, artiste fécond et réputé en son temps. Ces portiques de marbre légers et gracieux qui entouraient l'enclos funéraire des bénédictins de Saint-Paul et des chanoines du Latran semblent avoir été élevés dès l'origine pour encadrer, comme aujourd'hui, des jardins d'orangers et de roses. Peu de monuments du passé ont le charme souriant de ces grands cloîtres romains, où la même nappe de soleil, baignant le jardin et atteignant, à travers la colonnade, le pavé du frais promenoir, avive à

la fois l'éclat des fleurs vivantes et celui des étoiles d'émail (fig. 31).

Si l'on s'attache à regarder les sculptures ciselées sur les frises, les lions et les sphinx assis à l'entrée des baies qui font communiquer le cloître et le jardin, on admirera dans le choix des motifs, rinceaux ou mascarons, et dans



Fig. 34. — Tombeau du théologien français Guillaume Durand, œuvre du marbrier romain Giovanni di Cosma. Église de Santa Maria sopra Minerva.

la rondeur du modelé, des imitations habiles de l'art antique (fig. 32). Vassalletto, l'architecte du cloître du Latran, s'est souvenu à la fois de l'antiquité païenne et de l'antiquité chrétienne, en même temps que des ivoires, lorsqu'il a sculpté pour la basilique de Saint-Paul hors les Murs, un candélabre de cierge pascal. Il a représenté en une série de reliefs superposés de manière bizarre, du bas au haut de la colonne, les scènes de la

Passion que l'Eglise commémore depuis le Jeudi Saint jusqu'au jour de Pâques. D'autres imitations des reliefs antiques et des sarcophages du ve siècle pourraient être relevées sur les sculptures et jusque sur les mosaïques de l'ambon et de l'autel de San Cesareo (fig. 29). Dans le premier quart du XIIIe siècle, au temps où Innocent III élevait la Papauté à un degré de puissance qu'elle ne devait plus jamais atteindre par la suite, les marbriers romains ont ébauché dans leurs ouvrages de sculpteurs, une Renaissance, qui fut locale et éphémère. Leur renommée de mosaïstes s'étendit dans toute l'Italie centrale. Maître Pietro di Maria décore le cloître de Sassovivo, en Ombrie, « *romano opere et mastria* ». D'autres vont enseigner aux marbriers de la Toscane le système du décor géométrique de marbre et d'émail. Enfin deux membres d'une famille de marbriers romains, le père, Oderisio, et le fils, Pietro, passent les Alpes en 1268 : ils s'en vont à Londres, pour décorer à la romaine le pavement et quelques tombeaux de l'église abbatiale de Westminster.

Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, les derniers artistes de la famille des *Cosmati* élèvent des tombeaux et des tabernacles d'autel d'un type tout nouveau, dont ils ne trouvent les modèles ni dans le moyen âge romain, ni dans les fragments antiques. Avant eux les dignitaires ecclésiastiques ou laïcs se faisaient enterrer dans un sarcophage antique : celui de Luca Savelli, sénateur de Rome, dans l'église d'Aracœli, représente des génies et des allégories des saisons ; celui du cardinal Fieschi, à Saint-Laurent hors les Murs, un cortège nuptial. Au-dessus de ces sarcophages, les marbriers élevaient un dais en forme de toit porté par des colonnes et décoré de quelques rubans de mosaïques. Giovanni, fils du second Cosma, fut chargé de sculpter les tombeaux de deux prélats. L'un de ces tombeaux, celui du cardinal Gonsalvo, mort en 1299 est à Sainte-Marie-Majeure ; l'autre, celui du fameux théologien français Guillaume Durand, évêque de Mende, mort en 1296, est à la Minerve. Le marbrier Giovanni a représenté le mort couché dans ses vêtements pontificaux, sur un lit de parade, dont deux anges soulèvent les courtines ; derrière le cadavre, sur la paroi, une mosaïque représente la Vierge assise entre deux saints ; au-dessus du tombeau de Guillaume Durand, les deux saints sont saint François et saint Dominique. Le dernier descendant de maître Lorenzo, Adeodato, érigea à Sainte-Marie *in Cosmedin* un tabernacle très différent de celui de Saint-Laurent hors les Murs ; les colonnes antiques portent un dais dont les arcades sont aiguës et qui est surmonté de pignons pointus. Ces transformations ne se sont point opérées spontanément dans l'art romain.

Les Cosmati ont eu pour modèles des œuvres authentiques d'un sculpteur florentin nommé Arnolfo, qui avait été l'un des aides de Giovanni Pisano, et qui n'est autre que l'architecte Arnolfo di Cambio. Arnolfo se trouvait à Rome en 1285 : il a gravé son nom, avec cette



Fig. 35. — Tabernacle sculpté par Arnolfo di Cambio. Église de Sainte-Cécile au Trastevere.

date, sur le tabernacle en marbre de Saint-Paul hors les Murs ; en 1293 il revint à Rome et y sculpta un second tabernacle du même type, celui de Sainte-Cécile au *Trastevere* (fig. 35). Il avait eu pour collaborateur au tabernacle de Saint-Paul un marbrier nommé Paolo, qui était sans doute un Romain. Les artistes locaux adoptèrent ce nouveau type d'édicule, avec ses arcades tréflées et ses pignons aigus : le tabernacle qu'Adeodato éleva dans l'église de Sainte-Marie *in Cosmedin* est une imitation de celui

de Saint-Paul. Cependant Arnolfo, tout en apportant aux marbriers romains de nouveaux modèles d'architecture, avait appris de ces artistes la technique des incrustations étoilées d'émail et d'or. Il a couvert de ces inscrustations le tombeau du cardinal de Braye, dans l'église San Domenico d'Orvieto. Le cardinal était mort en 1282; mais il est probable qu'Arnolfo n'acheva le tombeau qu'après son premier séjour à Rome en 1285. Le mausolée d'Orvieto inaugurait un type nouveau de monument funéraire. Le cardinal y est représenté par deux fois; étendu sur le lit de parade, et, plus haut, à genoux devant la Vierge. Ce monument, à son tour, fut imité par les marbriers romains. Giovanni di Cosma reproduisit à Rome, dans ses deux tombeaux de cardinaux, la statue couchée sous le dais dont deux anges tirent les courtines. Le tombeau du pape Nicolas IV, érigé dans la basilique du Latran, était sans doute une imitation plus complète du monument d'Arnolfo; la statue couchée a disparu; la statue agenouillée, avec un fragment du marbre de l'édicule tout incrusté de mosaïques, est conservée dans une chapelle du Latran; cette statue pesante, au visage maussade, peut être attribuée à Giovanni di Cosma (fig. 36). Un marbrier anonyme, aussi éloigné de la vigueur romaine du vieux Vassalletto que du style à demi toscan des derniers Cosmati, a dégrossi gauchement l'énorme statue



Fig. 36. — Le pape Nicolas IV; bas-relief orné de mosaïque. Basilique de Saint-Jean de Latran.

érigée à Charles I[er] d'Anjou, le roi français de Naples, qui avait reçu en 1275 le titre de sénateur de Rome. Cette statue se trouve encore sur le Capitole, à l'entrée du palais des Conservateurs.

L'œuvre d'Arnolfo, comparée à celle des derniers descendants de maître Cosma, a laissé voir comment des échanges ont enrichi à la fois l'art romain et l'art toscan dans le dernier quart du XIII[e] siècle. Il est plus difficile de suivre les influences réciproques des deux écoles dans la peinture. En



Fig. 37. — Mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure. Œuvre de Jacopo Torriti (1296).

effet, à partir du commencement du XIII[e] siècle, la mosaïque et la peinture se trouvaient, en Toscane comme à Rome, sous la domination de l'art byzantin. Tandis que des mosaïstes vénitiens travaillaient à Saint-Paul hors les Murs, d'autres formaient à Florence les artistes qui ont commencé la décoration du Baptistère.

Un nom personnifie pour Vasari et pour l'histoire l'art florentin dans le siècle où Florence a été byzantine ; ce nom, celui de Cimabue, a été lu au bas d'un parchemin de l'année 1272, retrouvé dans les archives de Sainte-Marie-Majeure. On ignore si le peintre florentin a laissé à Rome des œuvres et des élèves. Le mosaïste Jacopo Torriti qui a signé en 1291

et en 1296 les deux mosaïques absidales du Latran et de Sainte-Marie-Majeure était un franciscain qui travaillait à Rome pour le premier pape franciscain Nicolas IV; on ne sait s'il était Romain. Son œuvre a consisté à restaurer de grandes compositions du v[e] siècle en refaisant des figures entières et en introduisant des personnages nouveaux. Aucun artiste italien, pas même Cimabue ou Duccio, n'a imité plus savamment le style solennel, le modelé accentué et le coloris magnifique des œuvres byzantines. Cependant Torriti représente à côté des apôtres les patrons de son ordre, ceux de Nicolas IV, saint François et saint Antoine de Padoue. Au milieu des volutes qui décoraient depuis le temps de Sixte III l'abside de Sainte-Marie-Majeure, il représente la Vierge assise à côté du Christ, comme la reine du Ciel. Ce n'est plus le groupe immobile qui avait paru dès le XII[e] siècle dans l'abside de Sainte-Marie du *Trastevere;* c'est le *Couronnement de la Vierge*, image de gloire inconnue de l'art byzantin et de l'art romain, et qui semble avoir été représentée d'abord par les sculpteurs de l'Italie du Nord et les imagiers des cathédrales françaises (fig. 37).

Au-dessous du *Couronnement* cinq tableaux de mosaïque remplis de figurines mettent en scène la vie de la Vierge, depuis l'Annonciation jusqu'à la « Dormition » ; compositions, attitudes et types, tout est byzantin, sauf les accessoires du mobilier et du décor, tout incrustés de mosaïques à la mode des marbriers romains. Quelques années avant l'achèvement des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, six compositions analogues avaient été disposées au-dessous de la mosaïque absidale de Sainte-Marie du *Trastevere :* la première représente la naissance de la Vierge, la troisième sa mort. L'iconographie est toute byzantine ; mais les architectures incrustées de mosaïques ont pris assez d'ampleur pour former presque tout le décor ; les draperies aux plis serrés sont remplacées par des manteaux amples comme des toges ; le modelé arrondi a fait place à un dessin ferme et marqué par des contours bruns ; les visages arrondis et fiers ont plus de ressemblance avec ceux qui avaient été peints au XI[e] siècle dans l'église inférieure de Saint-Clément qu'avec les figures longues et maigres de l'église des Quattro Coronati. La simplicité des attitudes, le petit nombre des personnages, la largeur du style sont d'un art classique, qui, sur le sol romain, se souvient de la statuaire antique. Le mosaïste qui a signé ces mosaïques en 1291 était un Romain, Pietro Cavallini. Récemment une autre de ses œuvres a été retrouvée au *Trastevere*, dans une salle attenante à l'église Sainte-Cécile ; c'est un Jugement dernier peint à fresque. Aucune œuvre italienne de la fin du

XIIIe siècle n'est plus digne d'être rapprochée des premiers chefs-d'œuvre de Giotto

Le grand novateur florentin était encore un jeune homme de vingt-cinq ans, lorsque Pietro Cavallini, en pleine possession de son talent et de sa renommée, achevait les mosaïques de Sainte-Marie du *Trastevere*. Peut-être Giotto vint-il à Rome une première fois avant 1295 et y put-il profiter des modèles sobres et graves que donnait le mosaïste romain. Dans les



Fig .38. — Nef de l'église de Santa Maria sopra Minerva.

fresques de la vie de saint François, que Giotto peignit sur les murs de l'église supérieure d'Assise avant 1300, les architectures, le mobilier de marbre, les incrustations de mosaïques semblent être, comme dans le tombeau élevé à Orvieto par Arnolfo, des souvenirs de Rome. L'hypothèse de ce premier voyage n'est fortifiée par aucun témoignage. Il est certain seulement que Giotto se rendit à Rome en 1298, qu'il y séjourna jusqu'en 1300 et qu'il y exécuta plusieurs œuvres importantes pour le cardinal Giovanni Caetani dei Stefaneschi, neveu du pape Boniface VIII. La plus majestueuse de ces œuvres était une mosaïque représentant la nacelle des apôtres battue par l'orage et saint Pierre marchant sur les

vagues à l'appel du Christ. Cette mosaïque, sauvée de la destruction de l'ancienne basilique, a changé de place quatre fois au XVIIe siècle avant d'être encastrée sous le portique de Maderna, au-dessus de l'entrée : les transferts et les restaurations n'ont respecté que les grandes lignes de la composition primitive. La sacristie de Saint-Pierre conserve une œuvre authentique de Giotto, contemporaine de la mosaïque : c'est le triptyque qui fut placé en 1298 sur le maître-autel de la basilique. Les panneaux sont peints sur les deux faces. Les côtés exposés aujourd'hui formaient le revers de l'ancien triptyque : au milieu, le Christ sur son trône entouré d'anges, avec le cardinal Stefaneschi; à la droite du Christ, le crucifiement de saint Pierre, à sa gauche la décollation de saint Paul. Sur la face des trois panneaux qui est tournée contre le mur, saint Pierre était représenté, vêtu pontificalement, au milieu d'une assemblée d'apôtres et de saints. Ce triptyque est, dans l'œuvre de Giotto, une admirable exception : il unit la composition solennelle des fresques florentines à l'exécution précieuse des tableaux siennois : pour l'ampleur épique, il est digne de Giotto; pour le coloris caressant, de Simone Martini.

Ainsi Rome, à la fin du XIIIe siècle, possédait une école d'artistes dont le maître, Pietro Cavallini, fut un véritable précurseur de Giotto; elle attirait les sculpteurs et les peintres de Florence. Dans les œuvres et dans les monuments qui se multipliaient, l'art du Nord se faisait une place à côté des plus vieilles traditions romaines, de l'héritage séculaire de l'art byzantin et des créations de l'art italien. Un mosaïste franciscain représente dans l'abside de Sainte-Marie-Majeure le couronnement de la Vierge, sculpté en France sur les portails des cathédrales; deux architectes dominicains, Fra Sisto et Fra Ristoro, bâtissent à Rome l'église de la Minerve, d'après le plan des édifices à voûtes d'ogives que les Cisterciens, ces missionnaires de l'architecture française, avaient fait connaître aux ordres monastiques d'Italie (fig. 38). Tandis que les marbriers romains reproduisaient encore les dispositions primitives des vieilles basiliques, un monument d'une architecture étrangère et nouvelle, assez lourdement traduite à l'italienne, s'est élevé à côté du Panthéon.

L'art romain, sans abandonner ses traditions augustes, s'ouvrait aux nouveautés. La capitale des papes était à la veille de reprendre ce rôle de capitale artistique qu'elle avait perdu depuis Constantin. La puissance de la papauté, un siècle après la mort de Frédéric II, était triomphante. Le jubilé de l'an 1300 en marque l'apogée. Pour commémorer cette date, Boniface VIII commanda à Giotto, devenu le peintre attitré de son neveu, le cardinal Stefaneschi, une fresque solennelle destinée à représenter

dans la *loggia* pontificale, ouverte au-dessus du portique de la basilique de Latran, la bénédiction solennelle donnée par le pape à la foule venue de toute la chrétienté. Un fragment transporté sur un pilier de l'église baroque du Latran et défiguré par les repeints ne peut donner l'idée de

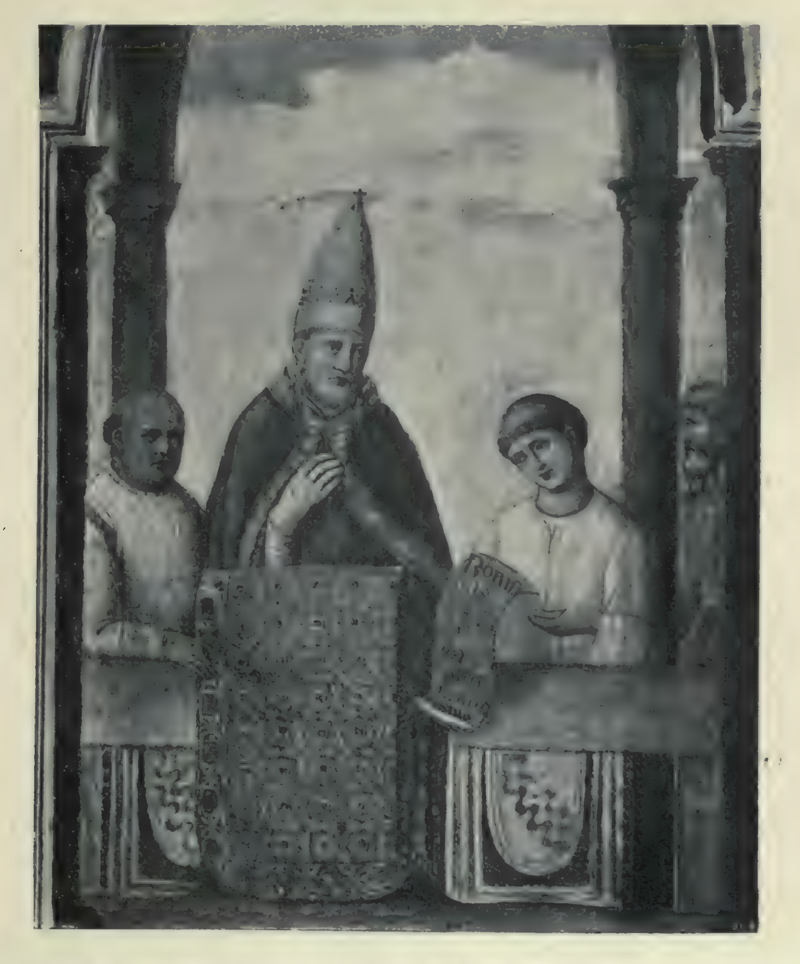


Fig. 39. — Le pape Boniface VIII ouvrant le Jubilé de l'an 1300. Fresque de Giotto (repeinte), dans la basilique de Saint-Jean de Latran.

cette composition qui fut, dans l'art italien, la première peinture d'histoire contemporaine.

Mais trois ans après le jubilé triomphal, ce pape amoureux de gloire, que semblaient entraîner, à la fois, les ambitions des grands papes adversaires de l'Empire et les aspirations de la Renaissance prochaine, était humilié par les envoyés du roi de France qu'il avait voulu abattre.

Il recevait l'affront dans la cathédrale d'Anagni où il avait fait ériger très haut l'une de ses statues. Il revint mourir à Rome. Trois ans plus tard, un ancien archevêque de Bordeaux prenait la tiare à Lyon ; en 1309 Clément V s'installa à Avignon. Après lui, la papauté resta exilée en France pendant soixante-dix ans.

Rome perdit, avec la cour pontificale, ce qui avait fait, à la fin du XIII[e] siècle, sa prospérité et sa magnificence. Le départ des papes fut suivi de l'exode des artistes. Pietro Cavallini se rendit à Naples en 1305 et entra au service du roi Charles II d'Anjou; dans la même année trois mosaïstes romains s'en allèrent travailler au château de Poitiers pour le roi Philippe Le Bel, le vainqueur de Boniface VIII. A partir de Jean XII, Avignon devint une ville de luxe, où affluèrent les artistes du Nord et du Midi : les papes se firent élever au bord du Rhône un palais gigantesque, bâti par des architectes français, décoré par des peintres siennois. Pendant ce temps c'est à peine si les papes d'Avignon faisaient exécuter dans les églises de Rome quelques réparations urgentes. L'art ne revint à Rome qu'avec Urbain V, en 1367. Un groupe de peintres florentins se mit à décorer le petit palais du Vatican ; le Siennois Giovanni di Stefano éleva dans la basilique du Latran, restaurée après un incendie, le majestueux tabernacle de marbre qui est encore debout dans l'église rebâtie. Mais le séjour d'Urbain V ne dura que deux ans : après son départ la ville retomba dans l'anarchie et la désolation. En 1378, Grégoire XI, entraîné par les prières énergiques de sainte Catherine de Sienne, revient à Rome et y fixe de nouveau la résidence de la papauté. Mais au pape de Rome les cardinaux français opposent un antipape; c'est le commencement du grand schisme, qui durera quarante ans. Le domaine de Saint-Pierre est disputé entre deux souverains. Les offrandes et les dîmes de la chrétienté ne peuvent suffire à l'entretien de deux cours pontificales. La papauté n'a plus ni pouvoir ni richesse.

Rome s'était appauvrie et dépeuplée avec une désastreuse rapidité, au milieu des désordres du gouvernement populaire qui avait remplacé la papauté absente par une parodie de l'antique République. Après le retour des papes, la prolongation du grand schisme acheva de ruiner la ville. A peine 30.000 habitants étaient ils réunis dans l'enceinte élevée par Aurélien pour contenir un peuple de deux millions d'âmes. Plusieurs quartiers étaient déserts et leurs églises abandonnées, à côté des monuments antiques. Sans les ruines indestructibles de l'ancienne Rome et les tours des barons encore menaçantes, les lieux qui avaient été le siège de la grandeur romaine seraient redevenus tels que Virgile et Properce

les imaginaient dans les temps fabuleux d'Evandre et de Romulus. Des bergers à demi sauvages, comme ceux qui étaient descendus des monts Albains vers le Tibre huit ou neuf siècles avant Jésus-Christ, promenaient leurs troupeaux au pied des colonnades enterrées dans les décombres. Le Forum était devenu le Champ des Bœufs, *Campo vaccino*; le Capitole, du côté de la roche Tarpéienne, était la Colline aux Chèvres, dont une rue voisine de l'Institut germanique a conservé le nom : *Monte Caprino*. La Campagne avait envahi la Ville.

CHAPITRE V

LES COMMENCEMENTS DE LA RENAISSANCE A ROME



Écusson du pape Nicolas V.

En l'an 1400 et dans les années suivantes, les Romains virent successivement trois hommes errer à travers les champs de ruines, attentifs aux colonnes, aux blocs épars, aux statues gisantes, et comme entraînés par une idée fixe. Le vulgaire montrait du doigt ces explorateurs du passé comme des chercheurs de trésors. C'étaient trois artistes florentins. Lorenzo Ghiberti admirait, à Rome, dès 1398, des marbres dont il a parlé avec transport dans ses *Commentaires* ; en 1403, l'architecte Brunelleschi et le sculpteur Donatello vinrent à leur tour en pèlerinage à la Ville, qui, à demi déserte, semblait se peupler d'ombres glorieuses. Un demi-siècle plus tôt, Cola di Rienzo, le jeune héros qui, en l'absence des papes, avait rêvé de restaurer l'antique splendeur de Rome, avait le premier composé une description exacte des monuments antiques et avait formé jusqu'à un recueil d'inscriptions. Mais la moisson prématurée était restée stérile. Rome n'avait plus d'artistes capables de s'associer aux ambitions du tribun archéologue et épigraphiste. Après les marbriers du XIII[e] siècle qui avaient copié d'après l'antique un rinceau, un lion ou un sphinx, les Florentins venus à Rome vers 1400 sont les premiers artistes qui se remettent à l'étude des ruines.

Les enseignements donnés à ces artistes par les monuments et les

statues antiques ne portèrent point d'abord leurs fruits sur le sol qui avait offert les modèles. Rome a été la première école de la Renaissance; Florence en a été la première patrie.

En 1401, Lorenzo Ghiberti revient à Florence pour le concours des portes du Baptistère; en 1415, Brunelleschi est de retour et deux ans après il se met à l'œuvre gigantesque de la coupole de la cathédrale.

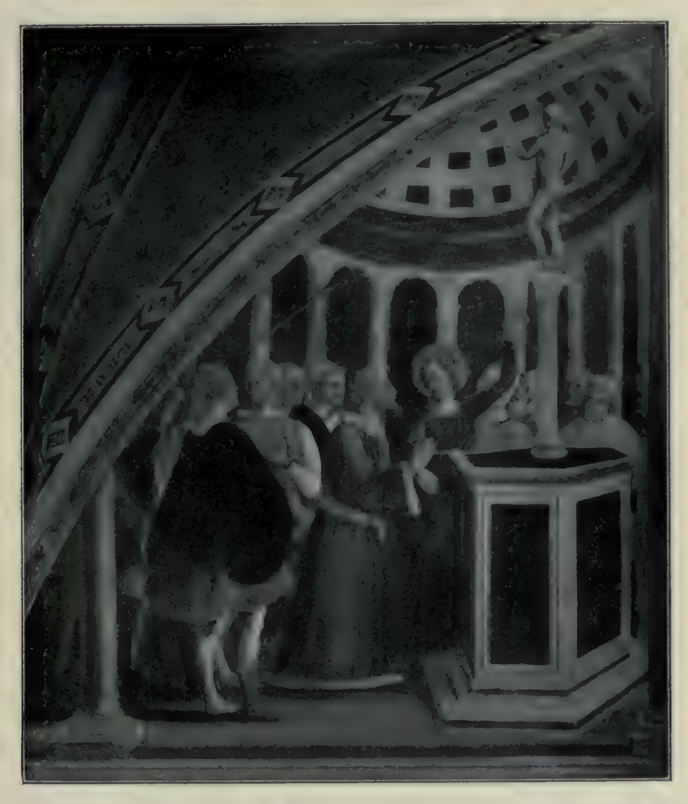


Fig. 40. — Sainte Catherine refuse d'adorer les idoles. Fresque attribuée à Masolino. (Basilique de Saint-Clément).

Les sculpteurs florentins n'avaient pas séjourné assez longtemps à Rome, ils n'y avaient pas vu assez de statues respectées par les intempéries pour s'être sentis transformés : les souvenirs de Rome ont peu de part dans l'élégance délicate des figures de Ghiberti ; ils n'en ont point dans la laideur vigoureuse des prophètes de Donatello. Seul Brunelleschi a travaillé dix ans au milieu de ruines romaines dont plusieurs, qui ont achevé de disparaître, étaient alors intactes et debout. Il rapporta à Florence, dans ses albums de croquis et de relevés, les éléments d'une architecture nouvelle, qui ne copie point servilement l'architecture romaine de l'Empire

et qui se souvient des premières basiliques chrétiennes aussi bien que des thermes, des tombeaux et des temples.

Parmi les trois artistes florentins qui avaient travaillé à Rome autour de l'an 1400, Donatello est le seul qui revint travailler dans la ville des papes. En 1433 il sculpta à Rome, pour Saint-Pierre, un tabernacle de marbre qui se trouve dans la sacristie de la basilique, non loin du tripty-

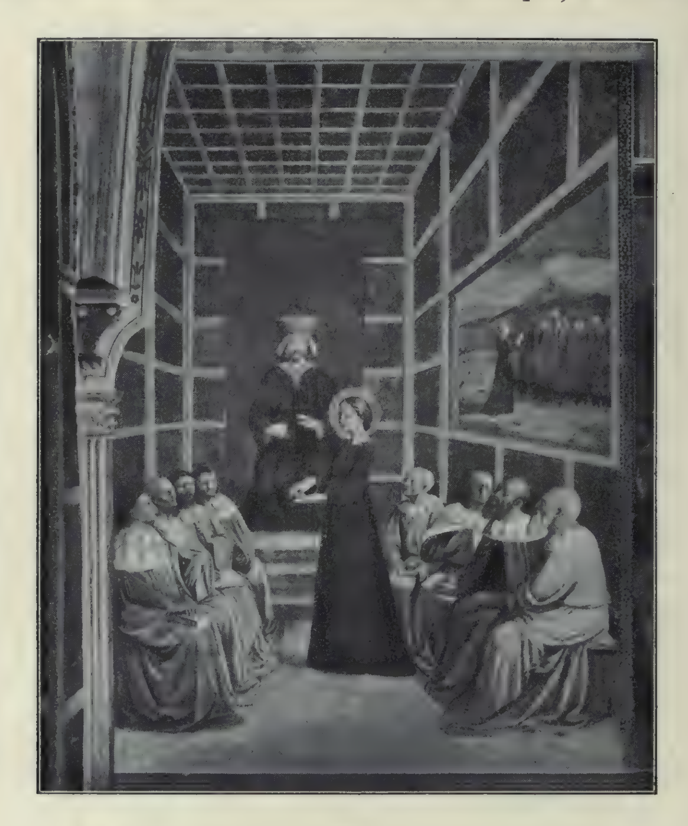


Fig. 41. — Sainte Catherine discute avec les docteurs.

que de Giotto. Ce n'est point à Rome que Donatello a appris à combiner l'architecture élégante et classique qui encadre l'image d'une ancienne Vierge miraculeuse ; cette architecture, conçue d'après les principes de Brunelleschi et de Michelozzo, est plus florentine que romaine.

Quelques années avant le retour de Donatello à Rome, l'art nouveau, où l'imitation de la nature et de la vie l'emporte sur l'imitation de l'antiquité, avait fait son entrée dans la ville des papes. C'est le retour de la papauté, délivrée du schisme en 1418 par le concile de Constance et l'élection de Martin V, qui ouvrit les portes de Rome à la Renaissance.

Martin V venait de Florence où il avait passé une année, dans le joyeux essor de la pensée et de l'art.

Après avoir rendu à Rome la sécurité et la prospérité, le pape voulut lui rendre un peu de la richesse artistique qu'elle avait possédée avant le siècle d'abandon et de misère. En fixant sa résidence au Vatican, il semblait indiquer à ses successeurs le palais qui devait être agrandi



Fig. 42. — Crucifixion. Fresque attribuée à Masolino (Basilique de Saint-Clément).

pendant deux siècles et rempli de chefs-d'œuvre. Il abandonna le palais du Latran, qui fut délaissé par les papes jusqu'à Sixte V ; mais il consacra des sommes énormes à la reconstruction de la basilique voisine, dont la nef avait été deux fois brûlée au XIVe siècle. Pour décorer les parois, il fit appel à deux peintres qui avaient des curiosités pareilles à celles des miniaturistes du Nord, précurseurs et contemporains des Van Eyck. En peignant au Latran la vie de saint Jean-Baptiste, avee les fêtes d'Hérode, le Véronais Pisanello et l'Ombrien Gentile de Fabriano déroulèrent sans doute des cortèges aux costumes bizarres et splendides devant des paysages clairs peuplés d'animaux et d'oiseaux. Ce spectacle a disparu sans laisser la moindre trace. Seules des fresques qui achèvent de s'effacer sur

les murs humides et sombres d'une chapelle de Saint-Clément peuvent donner à Rome une image obscurcie de l'art vivant, opulent et gai qui s'épanouissait en Italie dans le premier renouveau du XVe siècle. Dans cette chapelle un maître toscan a peint, vers 1440, pour le cardinal Mila-



Fig. 43. — Porte de bronze de la basilique de Saint-Pierre (Œuvre du Florentin Antonio Filarete).

nais Branda, titulaire de Saint-Clément, la légende de saint Ambroise, qui a presque entièrement disparu, celle de sainte Catherine et une grande Crucifixion, qui a couvert une paroi dans laquelle était encastré un tabernacle décoré par un marbrier romain. C'est un récit simple et calme, très différent des « Mystères » et des « Miracles » à qui Giotto donnait l'ampleur d'une tragédie classique. Le peintre se divertit aux détails de costume et de décor. L'empereur Maximien, en présence duquel sainte

Catherine discute avec les docteurs, a un bonnet de seigneur byzantin (fig. 41); le temple où la sainte refuse d'adorer une idole est un Panthéon avec sa coupole à caissons; au premier plan un gentilhomme bizarrement accoutré d'un pourpoint à larges manches rappelle les fantaisies de costumier de Pisanello (fig. 40). Le peintre de Vérone avait quitté Rome lorsque furent peintes les fresques de Saint-Clément. Ces fresques,



Fig. 44. — Saint Etienne ordonné diacre par saint Pierre. Fresque de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V (Palais du Vatican).

que Vasari attribuait à Masaccio, sont très probablement l'œuvre de Masolino, qui fut le maître de Masaccio et qui subit à son tour l'influence de son élève, mort à vingt-huit ans, dans la plénitude d'un génie qui semble annoncer celui de Raphaël. La Crucifixion de Saint-Clément, derrière laquelle s'étend un immense paysage, a l'ampleur et la sérénité des fresques du *Carmine* de Florence.

Martin V avait introduit la Renaissance dans la basilique du Latran; son successeur Eugène IV lui donna accès sous le portique de Saint-Pierre. Obligé par les troubles qui agitaient Rome de faire un long

séjour à Florence, il y avait admiré les portes du Baptistère : il en voulut donner de semblables à la basilique vaticane ; mais il ne put s'attacher Ghiberti.

Le Florentin Antonio Averulino, qui dirigea le travail pendant cinq ans et l'acheva en 1445, était un architecte plutôt qu'un sculpteur. Il avait pris pédantesquement le nom grec de Filarete. Son œuvre, que Paul V



Fig. 45. — Prédication de saint Étienne. Fresque de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V (Palais du Vatican).

fit restaurer pour lui donner place à l'entrée de la nouvelle basilique, a la froideur d'une épure. Elle mérite pourtant l'attention, car ses reliefs maigres et secs proclament à la fois le triomphe de l'esprit nouveau et celui de l'art antique ressuscité. L'amour de la gloire qui va inspirer quelques-uns des chefs-d'œuvre italiens du XVe siècle dicte le programme de ces reliefs qu'il n'a pu animer. Le pape a fait représenter, en regard du martyre de saint Pierre et sur les bandeaux qui séparent les grandes figures, les événements les plus glorieux de son pontificat troublé : le

couronnement de l'empereur Sigismond à Rome, le concile de Florence qui tenta l'union des Églises d'Orient et d'Occident, le cortège de l'empereur grec Jean Paléologue. Au milieu des volutes d'acanthe qui forment le cadre des vantaux, le sculpteur a introduit une foule de figurines imitées des antiques de Rome ; dans le nombre figurent, à l'entrée de la basilique vénérée, la louve avec les jumeaux et Léda avec le cygne.

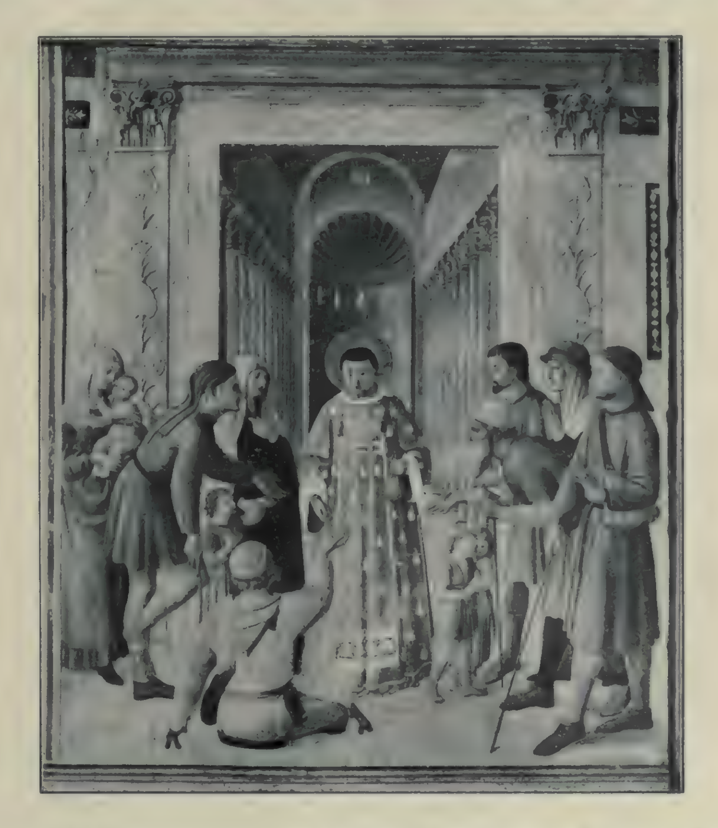


Fig. 46. — Saint Laurent distribuant des aumônes. Fresque de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V (Palais du Vatican).

Tandis que la Renaissance prenait possession des basiliques fondées par Constantin, la ville se relevait des ruines laissées par l'anarchie du XIVe siècle. Marchands et artistes revenaient à Rome avec les pèlerins. Le Jubilé de 1450 amena au Vatican un flot de peuple pareil à celui qui avait été attiré au Latran par le Jubilé de 1300. Le pape qui bénit ces foules était Nicolas V.

Comme Martin V et Eugène IV, il avait vécu à Florence ; les projets qu'il conçut furent dignes de Rome. Il rêva d'employer la Renaissance de

l'antiquité à la résurrection de la ville des Césars. L'inspirateur et le directeur suprême des entreprises pour lesquelles il fit venir les meilleurs architectes de Florence fut Leone Battista Alberti, le grand théoricien, l'artiste universel à l'égal d'un Léonard de Vinci. D'un côté du Tibre, Rome devait être transformée par d'immenses travaux de voirie ; de l'autre, la cité Léonine devait faire place à une ville neuve, toute en palais,

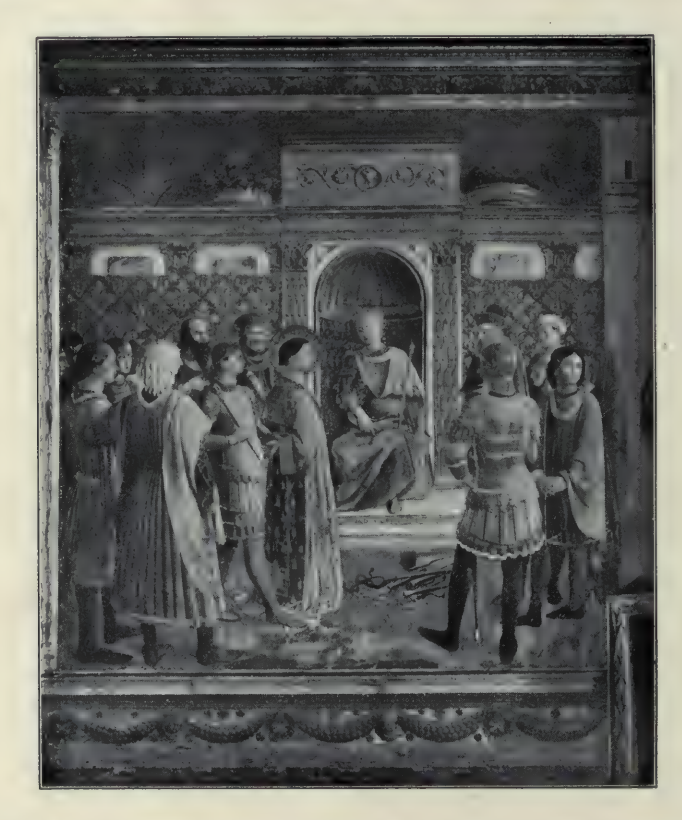


Fig. 47. — Saint Laurent devant le juge. Fresque de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V (Palais du Vatican).

en avenues droites, en portiques. La reconstruction du palais de Vatican fut commencée ; la pioche fut mise dans l'abside de la basilique de Saint-Pierre, qu'Alberti et Bernardo Rossellino devaient rebâtir sur un plan nouveau, pour élever à la suite des cinq colonnades de la nef constantinienne les piliers destinés à soutenir dans les airs une coupole rivale de celle qui dominait Florence. Devant l'atrium ancien devait s'étendre une place immense; Nicolas V projetait d'y faire transporter l'obélisque du cirque de Néron.

Les dons qui affluèrent pendant le Jubilé permirent à Nicolas V de commencer ses grands travaux. Sa mort les arrêta dès 1455. De toutes les constructions dont le pape avait formé les plans avec Alberti, il n'en laissait achevée qu'une seule : un corps de bâtiment dans le chaos des constructions du Vatican. L'architecture en est sévère et archaïque. Vus de la cour basse du Belvédère ou de la cour intérieure dite du Perroquet,



Fig. 48. — Ordination de saint Laurent. Fresque de Fra Angelico dans la chapelle de Nicolas V (Palais du Vatican).

les murs de brique surmontés de machicoulis, dans lesquels Nicolas V a fait encastrer ses écussons aux deux clefs croisées, ont l'aspect d'une vieille forteresse guelfe. Cette construction massive est la gardienne des plus précieux trésors d'art : le Vatican de Nicolas V devait être l'habitation des papes pendant un siècle entier de magnificence et de gloire : le premier étage de l'austère palais a été couvert, au temps d'Alexandre VI, par les fresques de Pinturicchio ; les salles du second étage sont les *stanze* de Raphaël.

Dès le temps de Nicolas V, de grands peintres ombriens et toscans étaient venus décorer les murs de la demeure à peine achevée. Il est possible que le triomphe du Saint Sacrement, l'École d'Athènes, les fresques de la salle d'Héliodore aient recouvert des œuvres précieuses de Buonfigli, le maître de Pérugin, et de Piero della Francesca. Une seule chambre de l'appartement de Nicolas V a conservé sa décoration première : derrière la muraille sur laquelle tourbillonne la bataille de Constantin, une chambrette paisible et retirée est encore doucement illuminée par les fresques de Fra Angelico. Le saint homme avait été appelé à Rome par Eugène IV ; il y fut retenu par Nicolas V, dont il devint le familier. La chambre du Vatican que le pape fit décorer par le moine de Fiesole était son cabinet de travail.

Sur la voûte, Fra Angelico peignit les quatre Evangélistes ; sur les murs, les histoires parallèles de saint Étienne, le diacre de Jérusalem, et de saint Laurent, le diacre de Rome. Rien de plus grave, de plus doux, de plus simple que ces vies sacerdotales, racontées par un moine pour un pape aussi pieux que savant ; tout est calme et paisible, même les bourreaux : le jugement et le martyre semblent la suite naturelle de l'ordination, de la prédication, de l'aumône. Cependant le peintre des madones et des anges, dans une cour d'humanistes et d'artistes novateurs, a ouvert les yeux à l'art nouveau qu'il semblait ignorer à Florence dans son couvent de San Marco. Il a donné pour fond à ses compositions régulières et harmonieuses des architectures aux pilastres fantaisistes. Il a regardé les grandes basiliques et, dans la petite chambre du Vatican, il a mis en perspective les colonnades de Saint-Pierre (fig. 46). Dans l'une de ses fresques il a introduit un portrait de contemporain, comme ceux qui remplissaient déjà les scènes sacrées peintes par le moine libertin, Fra Filippo Lippi ; il est vrai que ce portrait est celui du pape. C'est Nicolas V qui, la tiare en tête, remet à saint Laurent, agenouillé pour l'ordination, le calice couvert de la patène (fig. 48).

Fra Angelico avait soixante ans quand il peignit les fresques du Vatican. Il mourut à Rome en 1455, le premier des artistes florentins qui vinrent travailler pour les papes. Le dominicain fut enterré dans l'église de son ordre, Santa Maria sopra Minerva, à côté du Panthéon. La pierre tombale a été relevée contre un mur, à l'entrée du chœur. La face décharnée, sans doute une copie du masque moulé sur le cadavre, est encadrée dans le capuchon du froc. Une inscription donne le nom du « vénérable peintre » ; deux distiques célèbrent cet autre Apelle, qui laissa le produit de son talent aux pauvres du Christ ; ils évoquent sur la tombe du

vieillard, fils de Florence, le parfum de la ville qui est « la fleur de l'Étrurie[1] ».

L'humaniste qui a composé ces vers savants et exquis n'est autre que Nicolas V, qui allait suivre Fra Angelico dans la mort. La gloire du pape,



Fig. 49. — Pierre tombale de Fra Angelico. Eglise de Santa Maria sopra Minerva.

dont les projets surhumains dépassaient du premier coup les ambitions des plus grands papes de la Renaissance est restée unie par le lien d'une sainte amitié à la douce mémoire du bienheureux qui fut le dernier disciple de Giotto et le plus pur des artistes chrétiens.

[1] Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera cælo.
Urbs me Joannem Flos tulit Etruriæ.

CHAPITRE VI

PALAIS, ÉGLISES ET TOMBEAUX DU XVe SIÈCLE



Écusson du pape Paul II.

Aucun des papes qui se succédèrent pendant la seconde moitié du XVe siècle ne put réaliser l'œuvre immense que Nicolas V laissait à peine ébauchée. Calixte III était un pieux Espagnol qui rêva de diriger contre les Turcs la croisade que la noblesse de son pays continuait de mener contre les Maures; cet étranger ne fit que passer au milieu de la Renaissance, après avoir fait connaître à Rome le nom des Borgia. Pie II, l'humaniste siennois qui joignit à son nom de Piccolomini le nom académique d'Æneas Sylvius, aima mieux la nature que les palais et la Toscane que Rome. Au lieu d'immortaliser sa mémoire par l'embellissement de sa capitale, il voulut attacher son nom à la fondation d'une ville de province qui s'éleva sur un côteau, non loin de ce mont Amiata dont Æneas Sylvius a laissé, dans ses œuvres latines, une description si fraîche. Sur la place déserte de Pienza (la ville de Pie), entre la cathédrale et le palais, le voyageur se croit transporté dans une Pompéi du *Quattrocento ;* au Vatican, c'est à peine si quelques écussons aux armes des Piccolomini parlent de travaux sans importance exécutés par ordre de Pie II dans le palais de Nicolas V. Un Vénitien dédaigneux des savants, mais amoureux du faste et grand collectionneur, succéda au pape humaniste. Dès 1455, le cardinal Barbo avait commencé à côté de l'église de San Marco, dont il était titulaire, un palais gigantesque ; quand il eut pris la tiare, sous le nom de Paul II, il négligea le Vatican pour continuer le palais voisin du Capitole où il amassa ses

trésors de pierreries et d'objets d'art et qui est encore appelé le palais de Venise. C'est le plus imposant des palais romains du XVe siècle ; il peut rivaliser avec le palais Pitti. L'extérieur est aussi sévère que les murs du Vatican de Nicolas V et couronné de créneaux comme un palais noble du XIIe siècle (fig. 50). Dans l'immense cour inachevée la Renaissance triomphait. L'architecte du pape ne s'est pas contenté de faire transporter au palais de Venise des tombereaux de pierres arrachées au Colisée ; il a reproduit dans les deux étages d'arcades ouvertes sur la cour l'ordre inférieur du grand amphithéâtre (fig. 51). Vers 1470, Florence ne pos-



Fig. 50. — Le palais de Venise, bâti par Paul II.

sédait pas encore un édifice d'architecture aussi classique. Brunelleschi avait substitué pour longtemps aux colonnes adossées les pilastres légers et minces ; dans la cour du palais des Médicis, les arcades bâties par Michelozzo retombaient, non sur des pieds-droits, mais sur de fines colonnes. Seuls deux maîtres qui avaient travaillé à Rome, le Florentin Alberti et Pietro de Milan avaient déjà élevé à l'entrée du temple des Malatesta, à Rimini, et du château d'Alphonse d'Aragon, à Naples, des arcades triomphales qui avaient le relief et la force des monuments romains. Mais c'est au palais de Venise que pour la première fois, depuis la fin de l'Empire, la colonne adossée au pied-droit se retrouve employée à la construction d'une grande *loggia* à deux étages [1].

Le pape qui prit le nom de Sixte IV avait été un moine austère, le

[1] Une *loggia* toute semblable fut élevée devant la façade de l'église de San Marco, qu faisait partie du palais de Venise.

général des franciscains. Monté sur le trône pontifical, il songea avant tout à assurer la fortune de sa famille et pratiqua plus audacieusement qu'aucun de ses prédécesseurs le *népotisme* pontifical. A ses neveux et à ses cardinaux il donna l'exemple de la magnificence la plus prodigue.



Fig. 51. — Cour du palais de Venise.

Les humanistes reconnurent en lui le digne successeur de Nicolas V et le saluèrent comme le fondateur d'une nouvelle Rome. Sixte IV lui-même proclamait dès 1473 sa résolution de ne rien épargner pour l'assainissement et l'embellissement de la ville qui était « la capitale du monde et le siège du prince des apôtres ». Le jubilé de 1475, aussi glorieux pour la papauté que le jubilé de 1450, apporta au Vatican un flot d'or qui grossit le trésor des pierreries et des diamants collectionnés par Paul II.

Sixte IV put commencer la transformation de Rome en jetant bas nombre de tours féodales et en éventrant les quartiers sordides. Il fit apposer de tous côtés ses écussons, dont beaucoup sont restés encastrés dans les murs modernes et montrent au passant le chêne rouvre, emblème de la race énergique des Della Rovere. Parmi les constructions entreprises par Sixte IV, plusieurs ont été interrompues par la guerre et par les



Fig. 52. — Église de Santa Maria del Popolo.

menaces de schisme qui troublèrent le pontificat ; d'autres ont été détruites : la chapelle funéraire que le pape avait fait construire au flanc de la basilique de Saint-Pierre, pour recevoir son mausolée, disparut au commencement du XVIIe siècle avec les derniers restes de l'ancienne basilique.

Les deux édifices qui portent encore le nom de Sixte IV sont d'une architecture simple et archaïque. Le *Ponte Sisto*, qui unit le *Trastevere* à la ville et sur lequel passèrent, dès 1475, les pèlerins du jubilé, est un pont romain reconstruit, qui a gardé jusqu'à nos jours la solidité des édifices de l'Empire. Au Vatican, Sixte IV éleva, à l'angle de la forteresse de Nicolas V, un énorme bastion rectangulaire, qui s'avança en éperon

vers la basilique de Saint-Pierre. L'extérieur de cet ouvrage d'apparence guerrière est visible au-dessus de la poterne qui regarde les jardins. Les visiteurs qui, en passant devant le poste des Suisses pour se rendre au musée, jettent un regard vers le bastion de brique percé de rares fenêtres, ne peuvent deviner que ces créneaux surmontent la voûte de la chapelle *Sixtine*.



Fig. 53. — Église de Sant'Agostino.

Le pape qui fit construire cette chapelle de château fort dans le style sévère du Vatican de Nicolas V ne cherchait point à perpétuer par principe les formes du moyen âge : c'est sous le pontificat de Sixte IV que l'architecture religieuse de la Renaissance florentine fut tardivement introduite dans la ville des basiliques. Le pape qui professait une dévotion particulière pour la Vierge et qui défendit, quatre siècles avant Pie IX, le dogme de l'Immaculée Conception, fonda, en l'honneur de Marie, l'église de Santa Maria della Pace, sur la place Navone, et, près de la porte du Peuple, Santa Maria del Popolo, qui devait être le temple et la nécropole des della Rovere (fig. 52). Le cardinal français d'Estoute-

ville, qui était le plus riche des princes de l'Église et que Sixte IV avait préposé comme surintendant aux grands travaux de Rome, consacra en 1483 l'église de Sant'Agostino (fig. 53). Les façades de ces trois églises, construites sur un modèle uniforme, sont l'œuvre de Giacomo de Pietrasanta. En dessinant les pilastres minces, les frontons triangulaires, les volutes énormes qui masquent les rampants du toit, cet architecte obscur s'est souvenu des façades florentines dont Alberti avait donné le premier modèle en achevant l'église de Santa Maria Novella.



Fig. 54. — Palais de la Chancellerie.

Les travaux que la mort de Sixte IV laissait inachevés en 1484 furent abandonnés par Innocent VIII. Ce pape ne fit qu'agrandir le Vatican. Une aile neuve s'avança jusqu'à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui la « porte de bronze », entrée ordinaire du palais. Au nord de la forteresse pontificale, le pape éleva sur un coteau une petite villa fortifiée, reliée au Vatican par une muraille crénelée : la vue qui du haut de cette villa s'étendait sur les monts de la Sabine et sur le Soracte, lui valut le nom de Belvédère. Au XVIe siècle Bramante réunit la villa d'Innocent VIII au Vatican par un majestueux ensemble de constructions et masqua le bâtiment du Belvédère derrière une niche colossale. Au temps de Pie VI la villa du XVe siècle fit place au musée d'antiques. Le successeur d'Inno-

cent VIII fut un Borgia, le cardinal Roderigo, neveu de Calixte III. Le pape dont les crimes et les débauches ont rendu infâme le nom d'Alexandre VI n'entreprit de constructions nouvelles que pour fortifier son palais. Le passage couvert qui joint le château Saint-Ange au Vatican porte encore l'écusson orné du bœuf héraldique et surmonté de la tiare. A l'un des angles du palais de Nicolas V, Alexandre VI fit élever la tour Borgia.

Les plans de Nicolas V, repris par Sixte IV, étaient encore presque tous à l'état de projets, lorsque mourut Alexandre VI. La plupart des architectes qui avaient travaillé pour les papes du XVe siècle, n'avaient été que des artistes de second rang ou des ingénieurs militaires. Alberti n'a fait à Rome que des projets et des études : c'est ailleurs, à Rimini, à Mantoue, qu'il a mis à profit dans des façades monumentales sa connaissance des ruines romaines. Giuliano de San Gallo, le maître florentin, venu à Rome en 1492, n'y a entrepris aucune œuvre importante avant l'avènement de Jules II (1503). Cependant, vers 1489, le cardinal Raffaele Riario, neveu de Sixte IV, commençait, avec une somme gagnée au jeu sur un fils naturel d'Innocent VIII, la construction d'un palais aussi vaste que le palais de Venise et qui sera à jamais admiré comme le monument le plus délicat et le plus pur de l'architecture civile de la Renaissance (fig. 54). Ce palais enferma dans l'enceinte de ses façades la vieille basilique de San Lorenzo *in Damaso,* qui fut reconstruite. Palais et chapelle furent achevés en 1495, comme l'indique l'inscription fastueuse du cardinal-neveu, « comblé d'honneurs et de richesses » par son oncle[1]. Le palais du cardinal Riario est occupé depuis le XVIe siècle par la Chancellerie pontificale dont il porte le nom.

La beauté de cet édifice lui a valu d'être attribué jusqu'à ces dernières années à Bramante. Mais le cardinal Riario commença la construction de son palais plus de dix ans avant que le grand architecte ne vînt à Rome. Le palais de la Chancellerie, avec ses pilastres minces et son appareil aux joints nettement gravés, ressemble aux palais florentins et principalement au palais des Médicis (aujourd'hui palais Ruccellaï). Mais il l'emporte sur toutes les œuvres de Brunelleschi et de Michelozzo par le rythme harmonieux des proportions et le raffinement du détail. L'architecte qui a dessiné ce monument parfait venait sans doute de Florence : son nom est inconnu.

Les œuvres de sculpture que le premier siècle de la Renaissance a

[1] *A Sixto IV pontifice maximo honoribus ac fortunis honestatus.*

laissées dans la ville des papes forment une série bien plus riche que celle des monuments d'architecture. Aucune ville, pas même Florence ou Venise, ne possède une collection de tombeaux du XVe siècle com-



Fig. 55. — Statue de saint André, érigée près du Ponte Molle. Œuvre de Paolo Romano.

parable pour le nombre à celle que forment les tombeaux des cardinaux et des dignitaires qui furent, depuis le règne de Nicolas V jusqu'à celui d'Alexandre VI, les princes et les grands seigneurs de la cour la plus nombreuse et la plus opulente d'Italie. Il est peu d'églises romaines du moyen âge et de la Renaissance où le visiteur ne rencontre quelque statue de marbre, couchée dans les vêtements pontificaux, sous une niche

élégamment ornée. De véritables monuments de sculpture furent commandés alors par les papes et par quelques cardinaux. Malheureusement les plus importants ont été mis en morceaux. Beaucoup des reliefs qui ont décoré pendant un siècle la basilique de Saint-Pierre se trouvent dispersés

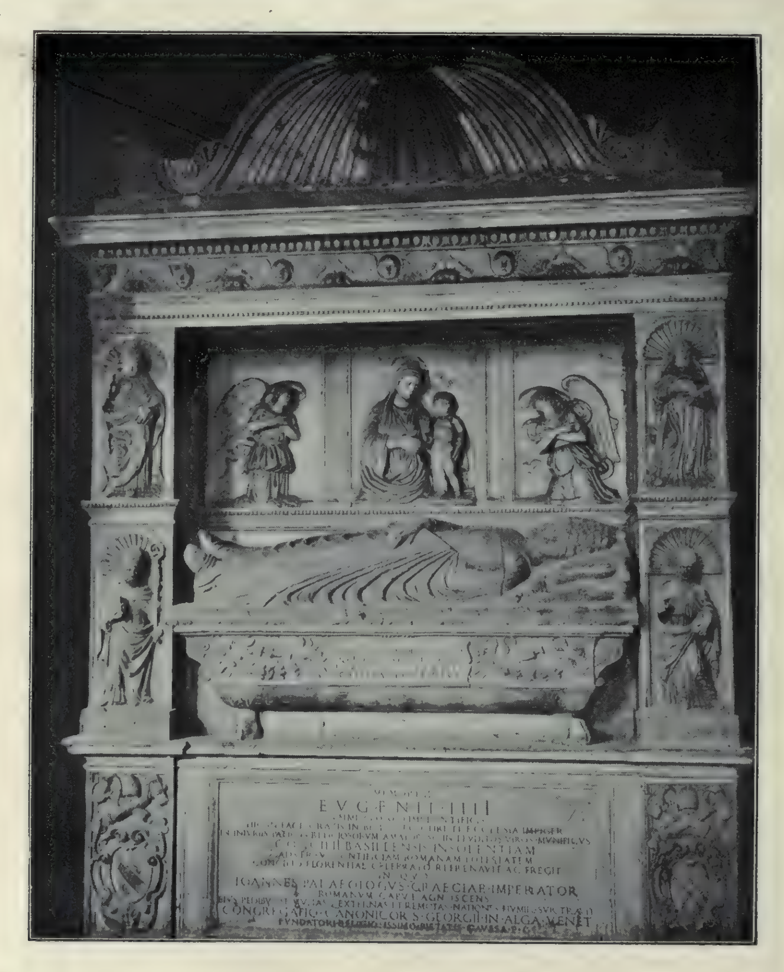


Fig. 56. — Tombeau du pape Eugène IV, dans l'église de San Salvatore in Lauro. Œuvre d'Isaia de Pise.

dans les « grottes » ménagées sous le pavement du nouveau Saint-Pierre. Ceux à qui il a été donné de pénétrer dans la nuit de ces souterrains, ont vu apparaître à la lueur des torches tout un musée de sculpture italienne du XVe siècle.

La part des artistes originaires de Rome est la moindre dans cette quantité de statues et de reliefs. A la fin du XIVe siècle la suite des mar-

briers du XIIIe siècle, interrompue pendant l'exil d'Avignon, avait été reprise par un sculpteur maladroit et rude, qui a signé du nom de *Magister Paulus* les tombeaux du camérier Bartolommeo Caraffa (1409), dans l'église du prieuré de Malte, sur l'Aventin, et celui de Pietro dei Stefaneschi (1419), à Sainte-Marie du *Trastevere*. Dans cette dernière église, le tombeau du cardinal français Philippe d'Alençon est du même marbrier. Les draperies lourdes et les masques des « gisants », accentués avec une énergie sauvage, combinent de la manière la plus gauche l'imitation de la statuaire antique et les tentatives d'un réalisme qui fait penser à celui d'un grossier imagier flamand. Aucun lien de parenté ou d'école n'unit ce maître Paolo au sculpteur romain du même nom qui a conquis une place dans l'histoire de la Renaissance. Paolo di Mariano, qui travaillait dans sa ville natale dès 1451, entra en 1458 au service d'Alphonse d'Aragon et travailla au Castel Nuovo de Naples. Revenu à Rome il sculpta en 1462 les deux statues colossales des apôtres Pierre et Paul qui se trouvent aujourd'hui dans la sacristie de Saint-Pierre. Ce sont des œuvres lourdes, froides, maladroitement imitées de l'antique. L'œuvre la plus noble de cet artiste est la statue colossale de saint André, qui fut érigée près du Ponte Molle, à l'endroit où Pie II était allé recevoir solennellement la tête de l'apôtre, apportée en Italie par le despote de Morée, qui fuyait devant les Turcs, et gardée pendant quelque temps, à cause d'une guerre de *condottieri*, dans la forteresse pontificale de Narni. La statue est encore debout sur un haut piédestal abrité par un tabernacle, au milieu des cyprès d'un cimetière abandonné (fig. 55).



Fig 57 — La Vierge avec l'Enfant; bas-relief de Mino de Fiesole (Sacristie de Sainte-Marie-Majeure).

Paolo n'était guère qu'un statuaire fait pour les grands et gros ouvrages, comme les praticiens de l'antiquité qui fabriquaient des statues d'empereurs par douzaines. Il eut l'ambition de se mesurer avec Mino de Fiesole, quand le sculpteur florentin fut venu à Rome et y eut

conquis la vogue : un fronton, au-dessus du portail d'une église de la place Navone, San Giacomo degli Spagnuoli, garde le souvenir de ce concours. Deux anges soutiennent les armoiries d'Aragon-Sicile; chacun d'eux est signé : l'un *Opus Pauli;* l'autre *Opus Mini.* Tandis que l'ange du Florentin voltige dans sa draperie flottante, l'ange du Romain est massif et lourd. Une seule des œuvres de Paolo est un tombeau, celui du cardinal Mez-



Fig. 58. — La neige miraculeuse qui indiqua l'emplacement de la basilique de Sainte-Marie-Majeure; bas-relief de Mino de Fiesole (Sacristie de Sainte-Marie-Majeure).

zaruota, dont la statue seule est conservée dans l'église de San Lorenzo in Damaso, chapelle du palais de la Chancellerie. Les commandes des tombeaux du XV[e] siècle furent données à des étrangers, et si des marbriers romains, élèves des compagnons de Paolo, y travaillèrent, ce fut seulement comme praticiens.

La série magnifique des tombeaux romains de la Renaissance commence avec celui du pape élu par le concile de Constance. Martin V avait voulu reposer dans l'église du Latran, rebâtie et décorée par lui. Sa tombe, placée devant le tabernacle du XIV[e] siècle, n'est plus un monument dans le goût des marbriers locaux : c'est une dalle de bronze,

sur laquelle la sévère effigie du pape, caché dans ses vêtements pontificaux, est encadrée d'ornements à l'antique. Ce bronze, contemporain du tabernacle de Saint-Pierre, sculpté à Rome par Donatello, est l'œuvre d'un aide du grand maître florentin, Simone Ghini. Le successeur de Martin V, Eugène IV, voulut être enterré dans la basilique de Saint-Pierre, non loin des portes de bronze qu'il avait commandées à Filarete.



Fig. 59. — La Nativité; bas-relief de Mino de Fiesole (Sacristie de Sainte-Marie-Majeure).

Le sculpteur du tombeau fut un certain Isaia de Pise, qui travailla à Rome et à Naples avec Paolo Romano, et que les humanistes de la cour pontificale ont exalté comme un artiste de génie. Ce monument a été transporté dans une dépendance de l'église San Salvatore in Lauro (entre le pont Saint-Ange et le palais Lancellotti). L'œuvre est indigne de la renommée de l'artiste : le sarcophage, l'architecture, les reliefs sont faits de réminiscences alourdies de la sculpture florentine (fig. 56). Cependant ce tombeau médiocre et ambitieux, avec ses pilastres ornés de niches et de statuettes, fut imité plus d'une fois par les sculpteurs qui vinrent travailler à Rome. Jusqu'au temps d'Innocent VIII, le bronze, employé au tombeau de Martin V, fut négligé pour le marbre, dont papes et cardinaux trouvaient des carrières dans les ruines de la ville antique.

Le plus grand et le plus souriant des marbriers florentins, Mino de Fiesole, fut appelé à Rome en 1463 par le riche cardinal français Guillaume d'Estouteville, qui lui commanda un magnifique tabernacle pour la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Les reliefs qui décoraient cet édicule sont aujourd'hui encastrés aux murs de la sacristie. L'un porte la signature : *Opus Mini*, au-dessous d'une Vierge drapée d'un long voile qui



Fig. 60. — L'Adoration des Mages; bas-relief de Mino de Fiesole (Sacristie de Sainte-Marie-Majeure).

penche vers l'Enfant son mignon visage de Chinoise (fig. 57). Les autres sont de vrais tableaux de marbre. Le premier raconte ingénument le miracle qui désigna aux fondateurs l'emplacement de la basilique. En l'an 352, au matin du 4 août, un coin de l'Esquilin fut trouvé blanc de neige; Mino a montré le torrent de flocons sortant de la bouche d'un ange joufflu, comme une pluie de pétales, et le pape Libère, en présence du patrice Jean, traçant le plan de l'église votive sur la neige qui conserve l'empreinte des pas (fig. 58). Les trois autres reliefs célèbrent les joies de Marie : la Nativité, avec l'adoration des anges, qui se pressent en voletant autour de la crèche, tandis que d'autres vont avertir les bergers (fig. 59); l'Adoration

des rois, dont les chevaux sont tenus en main par des enfants coquets comme des pages et souriant comme des anges (fig. 60) ; l'Assomption de la Vierge, contemplée par le cardinal français et par saint Thomas, qui reçoit du ciel la ceinture que Marie a détachée pour convaincre l'apôtre qui voulait toucher avant de croire. Dans ces reliefs de Sainte-Marie-Majeure, aujourd'hui mal placés et peu connus, Mino a donné toute la mesure de



Fig. 61. — L'Assomption : à droite le donateur, cardinal d'Estouteville; bas-relief de Mino de Fiesole (Sacristie de Sainte-Marie-Majeure).

son talent superficiel et exquis ; les plis raides et empesés, les proportions fautives jusqu'à la monstruosité (voir les jambes naines et inégales du cardinal d'Estouteville : fig. 61), disparaissent dans le charme lumineux d'une œuvre qui a la richesse des grands cortèges de la Renaissance, avec l'heureuse naïveté d'un conte d'enfants.

Déjà en travaillant à ces reliefs, Mino avait eu des aides qui n'étaient pas des Florentins ; il est possible de reconnaître dans le groupe des anges qui emportent la Vierge au ciel la main plus lourde d'un élève de Paolo Romano. A peine le tabernacle de Sainte-Marie-Majeure était-il achevé que Paul II mourut. Le cardinal Marco Bembo, neveu du pape défunt, voulut aussitôt lui faire élever à Saint-Pierre un mausolée qui pût

rivaliser de majesté avec le palais de Venise. Les tombeaux élevés aux doges vénitiens à la fin du XVe siècle furent aussi imposants que ce tombeau de pape, mais non aussi richement sculptés. Les plus grands sujets de l'art chrétien devaient être représentés en bas-relief sur le mausolée de Paul II : la Création de la femme et le Péché originel sur le socle ; la Résur-



Fig. 62. — Jacob et Isaac; Abraham et Melchisédech; reliefs d'un tabernacle sculpté par Mino de Fiesole et Giovanni Dalmata (Sacristie de l'église de San Marco).

rection du Christ, au-dessus du sarcophage, et, dans le fronton semi-circulaire abrité sous une haute arcade, le Jugement dernier. Des niches étaient ménagées sur le socle pour les figures des trois vertus théologales ; sur les pilastres pour des statuettes de saints. Le travail fut partagé entre Mino de Fiesole et Giovanni Dalmata, un sculpteur né à Traù, en Dalmatie, et qui portait le nom de son pays d'origine. Celui-ci a sculpté la Naissance

d'Ève, la Résurrection du Christ; il a gravé son nom au-dessous de la figure de l'Espérance, qui contraste vivement avec les œuvres de Mino par son expression à la fois caressante et boudeuse et par les plis de sa draperie, capricieusement contournés et cassés. Mino a traduit dans son parler

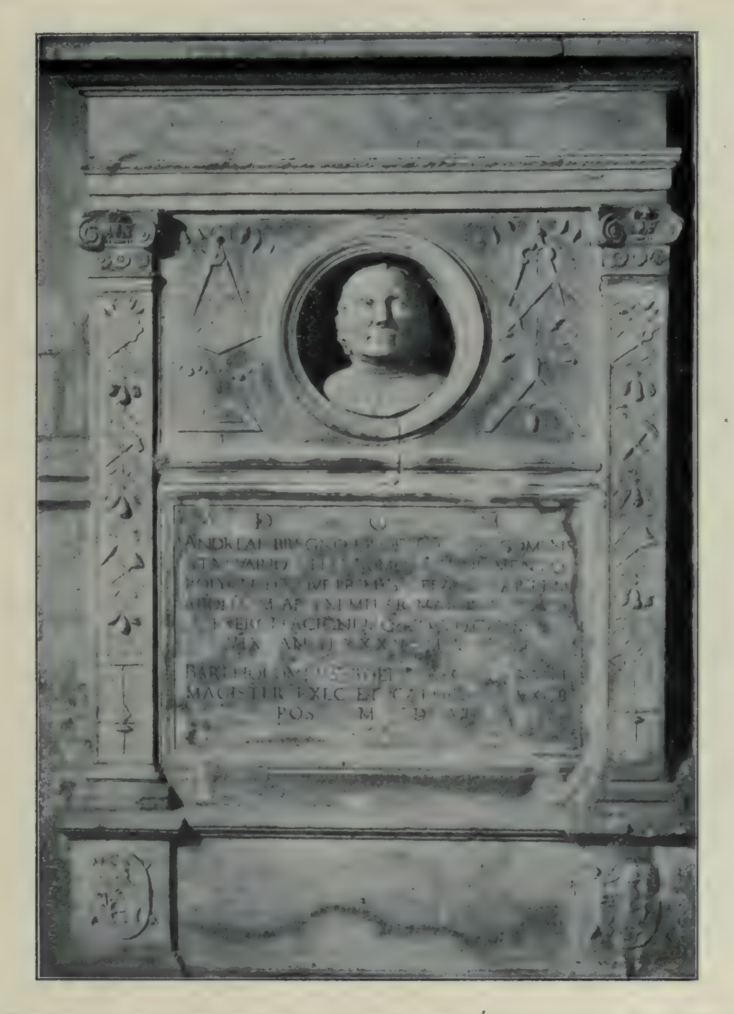


Fig. 63. — Tombeau du sculpteur lombard Andrea Bregno (Église de Santa Maria sopra Minerva).

joli et puéril le grand drame du Jugement dernier; il a prêté à la Charité, tenant sur son genou un délicieux enfant, la grâce un peu mièvre et le regard baissé de ses Madones virginales. La plupart des morceaux du mausolée sont emprisonnés aujourd'hui dans les grottes vaticanes. Pour suivre le travail en commun de Mino de Fiesole et de Giovanni Dalmata, il faut obtenir de pénétrer dans ces oubliettes de l'art, ou se

contenter d'observer dans la sacristie de San Marco, à côté du palais de Venise, les restes d'un tabernacle commandé aux deux artistes par Marco Bembo, en même temps que le mausolée de Paul II. A droite et à gauche de la petite porte, deux sujets bibliques sont représentés comme des « figures » de l'Eucharistie. Jacob offrant le plat de venaison à son père aveugle est du Dalmate; Melchisédech offrant le pain et le vin à Abraham est du Florentin. Giovanni a sculpté les beaux anges aux jupes ballonnées; Mino, le Père éternel entouré de chérubins joufflus.



Fig. 64. — Saint Michel (détail du tombeau du cardinal Lebretto, à Santa Maria d'Aracœli) ; œuvre d'Andrea Bregno.

Mino de Fiesole quitta Rome vers 1465; mais il y revint en 1471 et ne quitta plus guère jusqu'en 1484 la ville où l'orgueil des princes de l'Église lui donnait du travail en abondance. Il sculpta seul, ou avec des aides florentins, les balustrades de marbre qui, dans la chapelle Sixtine, séparaient le pape et les cardinaux des assistants (fig. 71). Le tombeau du cardinal Fortiguerra (1473), à Sainte-Marie du *Trastevere* est aussi de la main du sculpteur de Fiesole. Pour beaucoup de ses ouvrages, Mino prit un collaborateur qui n'était plus Giovanni Dalmata, mais un Lombard, Andrea Bregno, né sur les bords du lac de Lugano. C'était un artiste fécond, que Giovanni Santi, le père de Raphaël, a connu et vanté. Il travailla à Rome pendant plus de quarante ans et y mourut en 1506. Son tombeau, préparé sans doute par lui-même, se trouve dans l'église de la Minerve, non loin de la dalle funéraire de Fra Angelico : la face large et bonne du laborieux sculpteur apparaît au milieu de tous les outils de sa profession, ingénieusement disposés à côté du médaillon et sur les pilastres (fig. 63).

Andrea Bregno avait donné à Rome la mesure de son talent pendant l'absence de Mino : en 1465 il sculpta le tombeau du cardinal Pietro

Lebretto, dans l'église d'Aracœli. La disposition générale du monument est imitée du tombeau d'Eugène IV par Isaia de Pise; mais deux motifs nouveaux sont introduits par le sculpteur lombard et resteront caractéristiques de ses ouvrages : les doubles pilastres qui soutiennent



Fig. 65. — Tombeau du cardinal Cristoforo della Rovere, dans l'église de Santa Maria del Popolo.

l'architrave et les figures de saints (ici saint Pierre et saint Paul) qui se montrent à mi-corps au-dessus du sarcophage, dans deux arcades jumelles. L'une des figurines sculptées dans les niches, le saint Michel cuirassé et casqué qui combat le diable à corps de chien, est l'un des plus gracieux portraits d'adolescent qu'ait laissés le XVe siècle (fig. 64).

En 1473 Andrea Bregno eut à sculpter dans l'église de Santa Maria

del Popolo un tabernacle que le cardinal Rodrigo Borgia, le futur pape



Fig. 66. — Tombeau du cardinal Pietro Riario, dans l'église des Santi Apostoli.

Alexandre VI, vouait à la Vierge en mémoire d'un de ses enfants mort par accident ; l'œuvre est composée à la manière des tombeaux ; le détail

est élégant et fin. C'est dans l'église de Santa Maria del Popolo, nécropole de la famille des della Rovere, que commença la collaboration d'Andrea Bregno avec Mino de Fiesole : le tombeau du cardinal Cristoforo della Rovere, encadré dans son arcade brodée de délicates arabesques est,

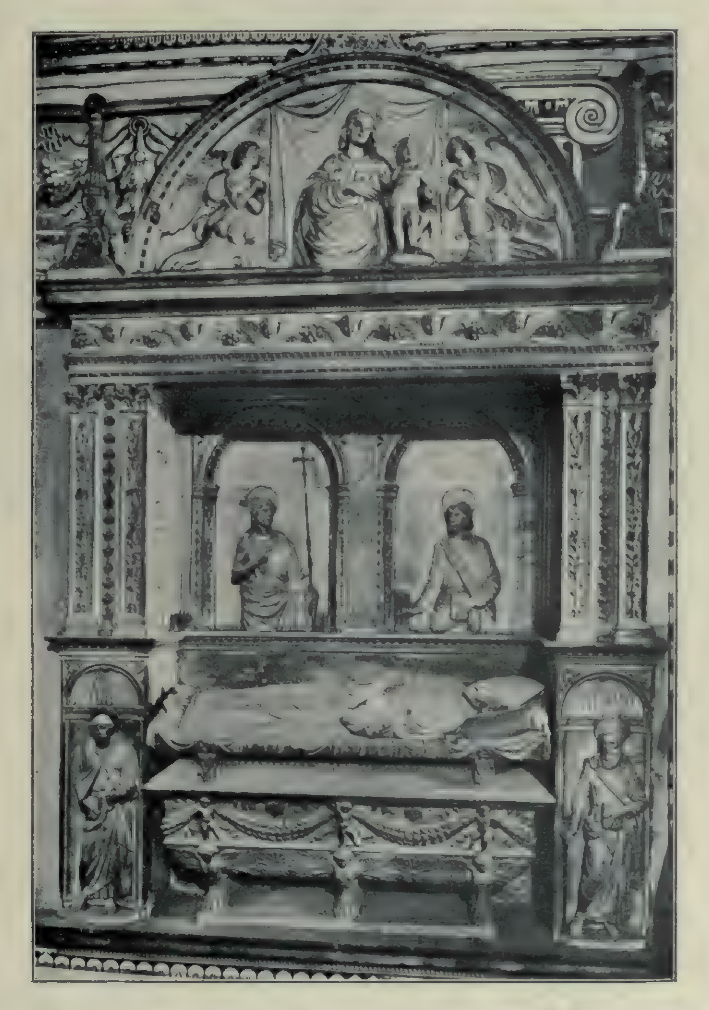


Fig. 67. — Tombeau du cardinal Savelli, dans l'église d'Aracœli. École d'Andrea Bregno.

comme le tombeau de Fortiguerra, dessiné dans le goût florentin : la Madone et les anges, si doux, si purs dans le relief atténué, sont des œuvres exquises de Mino ; le gisant, plus vigoureusement modelé, est du maître lombard (fig. 65). Un autre monument d'un membre de la famille Della Rovere a été sculpté en commun par Mino et Andrea : c'est celui que le cardinal Pietro Riario se fit élever dans l'église des Santi

Apostoli, dont il était titulaire. Cette fois, l'architecture plus lourde et les pilastres ornés de niches attestent que la composition d'ensemble a été laissée à Andrea Bregno (fig. 66).

Le sculpteur lombard collabora également avec Giovanni Dalmata, qui avait été le premier collaborateur de Mino à Rome ; sur le tombeau du cardinal Roverella, érigé en 1476 à Saint-Clément, les plis cassés du manteau de la Madone sont comme une signature du maître Giovanni.

Après que Giovanni Dalmata eut quitté Rome en 1480 et que Mino eut regagné Florence en 1484, l'atelier d'Andrea Bregno resta florissant.



Fig. 68. — Tombeau du pape Sixte IV, par Antonio Pollajuolo (Basilique de Saint-Pierre).

Sous la direction du meilleur élève du maître lombard, un Milanais appelé Luigi Capponi, un bataillon de praticiens reproduisit servilement les modèles de tombeaux composés avant 1475. Dans l'église d'Aracœli, le tombeau du cardinal Savelli, mort en 1498, est une imitation directe du tombeau du cardinal Lebretti, qui était l'une des premières œuvres d'Andrea Bregno (fig. 67).

Jusqu'au commencement du XVI[e] siècle, l'art des marbriers, toujours florissant à Rome, vécut de l'imitation des œuvres laissées par les générations précédentes. Après la mort de Pie II (1464), le tombeau du pape avait été élevé par un certain Pasquino de Montepulciano, qui n'a fait que passer à Rome : ce tombeau, assez ambitieux, a été transporté à Sant' Andrea del Valle après la démolition de l'ancienne basilique de Saint-Pierre : il se trouve aujourd'hui comme suspendu à mi-hauteur d'une paroi de la nef. Lorsque mourut Pie III, le pape dont le nom se trouve effacé entre ceux d'Alexandre VI et de Jules II, le tombeau que les Piccolomini lui firent

élever en 1504, et qui a été également transporté à Sant' Andrea del Valle, fut une simple copie du tombeau de Pie II.

Tandis que les tombeaux et les tabernacles de marbre n'étaient plus à Rome qu'une industrie de copistes, les maîtres florentins du bronze avaient repris le chemin de Rome, que Donatello et Simone Ghini leur avaient montré un demi-siècle plus tôt. En 1489 Andrea Pollajuolo se fixe à Rome, où son frère Piero, le peintre, vient le rejoindre. C'est au bronzier florentin et non à quelque marbrier lombard, que le cardinal Giuliano della Rovere, qui devait porter le nom de Jules II, commanda le tombeau de son oncle Sixte IV. Ce tombeau fut placé dans la chapelle funéraire que le pape lui-même avait fait élever au flanc de la basilique de Saint-Pierre; il se trouve aujourd'hui dans un coin de la grande chapelle du Saint-Sacrement. L'œuvre, comparée aux tombeaux de marbre, est de la plus saisissante et de la plus audacieuse originalité. Plus de niches, plus de sarcophage : un large lit de parade sur lequel est étendu le cadavre du pape : le tout en bronze noir, d'une patine unique (fig. 68). Le profil d'oiseau de proie est durci et comme aiguisé par la mort; l'énorme tiare, la lourde chape sont ciselés et brodés avec une minutie d'orfèvre. Autour du pape sont rangés, sur la bordure du lit de parade, les « Arts » dont le pape a été le protecteur, en com-

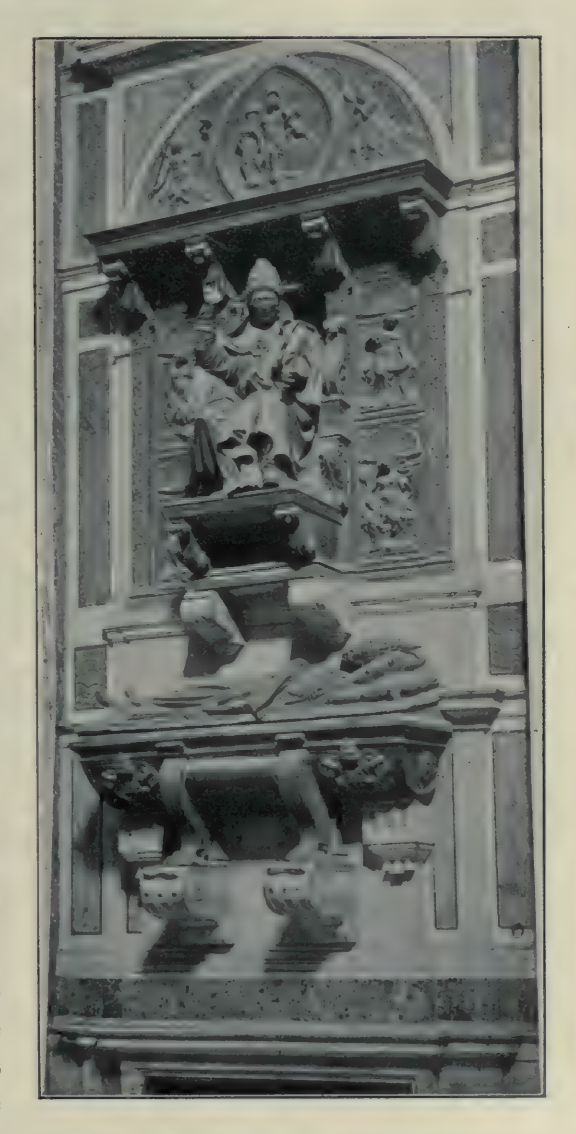


Fig. 69. — Tombeau du pape Innocent VIII, par Antonio Pollajuolo (Basilique de Saint-Pierre).

mençant par la Théologie et la Philosophie; l'artiste savant leur a associé la « Perspective ».

Ces allégories qui font cortège au cadavre d'un pape sont des femmes demi nues, maigres et nerveuses, dont les torses, les mains et les drape-



Fig. 70. — Tombeau des frères Pollajuolo, dans l'église de San Pietro in Vincoli.

ries mêmes sont contournés et crispés. L'art florentin le plus raffiné est tout entier, avec le réalisme implacable de Donatello et la grâce douloureuse de Botticelli, dans ce bronze funèbre et voluptueux qu'Antonio Pollajuolo a signé fièrement, derrière le coussin du lit mortuaire, en énumérant tous ses titres d'artiste fameux dans la peinture et dans les ouvrages d'airain et d'argent.

Le tombeau d'Innocent VIII, exécuté par Pollajuolo en même temps

que celui de Sixte IV, s'est conservé lui aussi dans le nouveau Saint-Pierre. Il est moins frappant et sa patine verdie est moins riche. Le tombeau devait être adossé à une paroi ; mais le bronzier n'a pas imité servilement l'architecture des tombeaux de marbre. Il s'est souvenu de ces tombeaux toscans du XIVe siècle où le mort était représenté par deux fois, gisant et assis. Innocent VIII est couché sur son sarcophage : c'est un cadavre aux pommettes saillantes et aux orbites creusées. Plus haut il apparaît immortellement assis sur le trône de Pierre et brandissant, avec un geste de combattant, le fer de la Sainte-Lance, la relique insigne apportée à Rome par le frère de Bajazet (fig. 69). Autour du trône, quatre Vertus, de même race fine et nerveuse que les Arts libéraux du tombeau de Sixte IV, sourient douloureusement.

L'auteur de ces deux bronzes qui représentent l'art des maîtres les plus mâles et les plus fiers de Florence non loin des marbres du doux et délicat Mino de Fiesole mourut à Rome en 1498, deux ans après son frère Piero. Il y avait fait élever un tombeau pour son frère et pour lui-même, comme fera plus tard le sculpteur lombard Andrea Bregno. Ce tombeau est dans l'église de San Pietro in Vincoli. Il porte le médaillon d'Antonio et celui de son frère Piero : deux types extrêmes des belles têtes florentines, l'une massive et puissante, l'autre fine et comme pointue. L'épitaphe cite les noms des deux frères et l'œuvre de l' « artiste florentin, peintre fameux, qui exécuta avec un artifice merveilleux les tombeaux de bronze des deux papes Sixte et Innocent » ; elle rappelle qu'Antonio Pollajuolo a laissé à Rome, avec sa dépouille mortelle, le meilleur de sa gloire.

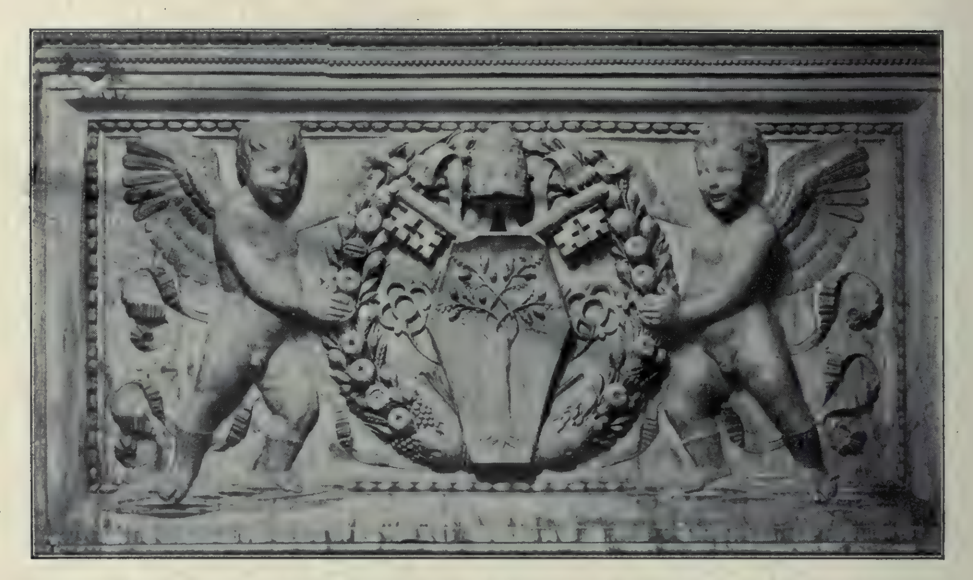


Fig. 71. — Balustrade aux armes de Sixte IV, sculptée par Mino de Fiesole (Chapelle Sixtine).

CHAPITRE VII

LA CHAPELLE SIXTINE ET L'APPARTEMENT BORGIA

Parmi les projets de Nicolas V qui furent repris par Sixte IV, celui qui devait laisser à la postérité la plus magnifique série de chefs-d'œuvre est le projet de décorer de peintures le palais du Vatican.

Le pape fit décorer en 1478 la nouvelle bibliothèque établie par lui au rez-de-chaussée du palais. En cette même année, il ratifiait les statuts de l'Académie romaine de Saint-Luc, la première académie de peintres fondée en Italie. L'un des fondateurs de cette confrérie, parée d'un titre pompeux, était Antoniazzo Aquilio, le seul Romain qui ait laissé un nom parmi les peintres du XVe siècle, comme Paolo di Mariano parmi les sculpteurs. C'était un artiste fécond et médiocre, qui a peint des cycles entiers de fresques et dont peu d'œuvres se sont conservées : quelques fresques dans une église de Tivoli, San Giovanni Evangelista (près de l'hôpital municipal) ; un tableau d'autel signé et daté de 1488, dans la *Galleria nazionale* du palais Corsini (fig. 72). Antoniazzo subit profondément l'influence d'un maître ombrien, qui prit part, avec lui, à la fon-

dation de l'Académie de Saint-Luc. Ce maître, dont les œuvres romaines ont été, comme celles d'Antoniazzo, détruites ou mutilées, est Melozzo de Forli. Par une rencontre peut-être unique, il avait pu acquérir pleinement les connaissances techniques que possédaient de son temps les peintres les plus savants de l'Italie et des Flandres : il avait appris le dessin sévère, la perspective exacte et la large exécution de la fresque



Fig. 72. — La Vierge entre saint Paul et saint François. Tableau d'Antoniazzo Romano (Galleria Nazionale).

à l'école de Piero della Francesca, les minuties de la peinture à l'huile et la chimie des vernis avec Justus de Gand, un Flamand voyageur qu'il rencontra à la cour d'Urbin. Aussi nul Italien du XV[e] siècle n'a-t-il su peindre avec une intensité plus saisissante la vie dans l'espace et dans la lumière.

Ce n'est pas à Antoniazzo le Romain, mais à Melozzo de Forli que Sixte IV commanda la décoration de sa bibliothèque. La plus importante des peintures qui revêtaient les salles aujourd'hui délabrées et inaccessibles a été détachée du mur et se trouve exposée dans la Pinacothèque du

Vatican. C'est une peinture de cérémonie simple, sobre et forte. Le maître, ne recherchait point les compositions originales : il s'est visiblement inspiré de la fresque du Vatican où Fra Angelico avait représenté, peu d'années auparavant, le diacre saint Laurent à genoux devant un pape qui



Fig. 73. — Sixte IV conférant à Platina la charge de bibliothécaire pontifical. Fresque de Melozzo de Forli, aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican.

avait les traits de Nicolas V (fig. 48). Mais dans la fresque de Melozzo tous les personnages sont des contemporains. Le pape Sixte est assis dans un large fauteuil et montre son dur profil, détaché sur le mur comme sur une médaille. Devant le pape, le bibliothécaire Platina est agenouillé et montre du doigt une inscription peinte au bas de la fresque : c'est une pièce de vers composée par lui à la louange du pontife qui avait voulu édifier une nouvelle Rome. Derrière le groupe, des hommes sont debout,

rangés au hasard devant la solennelle architecture de marbre, dans l'attitude où ils ont posé l'un après l'autre. Ce sont les neveux du pape, laïcs ou ecclésiastiques. Le cardinal encore jeune debout au milieu d'eux, — le visage osseux, les yeux caves, la bouche maussade, — est Giuliano della



Fig. 74. — L'Ascension du Christ. Fragment d'une fresque peinte par Melozzo de Forli dans l'église des Santi Apostoli ; aujourd'hui au palais du Quirinal.

Rovere, celui qui prendra le nom de Jules II. Il n'est pas de fresque italienne qui donne avec plus de force l'illusion de la réalité : c'est une fenêtre large et lumineuse ouverte sur le Vatican du XV[e] siècle (fig. 73).

Giuliano della Rovere, dont Melozzo avait peint si énergiquement le portrait dans la bibliothèque de Sixte IV, confia au maître une tâche bien plus vaste : la décoration de l'abside dans l'église des Saints-Apôtres. Melozzo reprit le thème des « gloires » qui rayonnaient sur les

vieilles mosaïques, mais, en le traitant à fresque, il sut le préciser et le matérialiser. Il représenta la gloire du Christ, non dans les jardins du Paradis, mais dans l'épilogue de l'histoire évangélique; il prit pour sujet l'*Ascension*. Ayant ainsi délimité et localisé la scène, il peignit chacun des personnages, les apôtres qui regardaient le ciel, le Christ debout sur les nuées et la foule même des anges, ainsi que devait les voir un fidèle, en levant les yeux vers la peinture de l'abside, comme devant un spectacle réel. Il montra dans chacune des figures cette science de la perspective que son ami, Giovanni Santi, le père de Raphaël, a vantée dans une de ses chroniques rimées, et cet art des raccourcis qui fit l'étonnement des peintres jusqu'au temps de Vasari.

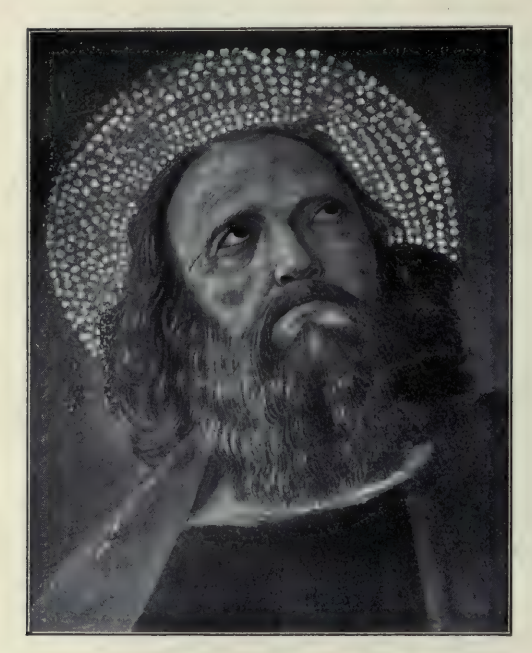


Fig. 75. — Tête d'Apôtre, fragment d'une fresque de Melozzo de Forli (Sacristie de Saint-Pierre).

L'abside de l'église des Saints-Apôtres fut démolie au XVIIIe siècle; quelques morceaux de la fresque ont été sauvés et se trouvent aujourd'hui exposés, comme des tableaux mutilés, dans des lieux mal éclairés et peu visités. Le Christ de l'*Ascension* est debout au-dessus d'un escalier du palais du Quirinal (fig. 74). Quelques têtes d'apôtres et quelques anges musiciens, coupés à mi-corps, sont épars sur les murs de la sacristie de Saint-Pierre (fig. 75-77).

Dans ces débris admirables, certaines audaces de raccourci, jadis frappantes à la hauteur où s'arrondissait la conque de l'abside, font l'effet de bizarreries inintelligibles. Mais ce qui reste à jamais émouvant pour quiconque est sensible à la fois aux tours de force de l'art et à ses créations enthousiastes, c'est l'allure héroïque du Christ, ses grands bras étendus en croix, son visage vigoureux et sain, dont les yeux noirs se tournent vers la terre ; c'est la beauté mâle des hommes et des enfants, types accomplis d'une race forte et pure; c'est la musique triomphale des anges, transposée dans les harmonies plastiques des corps jeunes et souples, des épaisses che-

velures, des visages épanouis et des yeux illuminés de santé et de vie.

Quand Sixte IV eut achevé sa grande chapelle du Vatican, il voulut la décorer de peintures comme la bibliothèque. Dans une telle entreprise, Melozzo aurait mérité la meilleure part de travail et de gloire ; mais



Fig. 76. — Ange musicien. Fragment d'une fresque de Melozzo de Forli (Sacristie de Saint-Pierre).

le pape ne fit point appel au peintre qui venait d'achever la fresque glorieuse de l'église des Saints-Apôtres et qui avait commencé dans plusieurs églises romaines[1] des cycles de fresques aujourd'hui disparues.

Il manda tout exprès des artistes de Toscane et d'Ombrie. Le 27 octobre 1481 un contrat fut passé avec quatre peintres : trois Florentins,

[1] Santa Maria la Nuova au Forum (aujourd'hui Sainte-Françoise Romaine), Santa Maria del Trastevere, San Giovanni Battista.

Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo ; un Ombrien, Pietro de Castel della Pieve, dit le Pérugin. Deux aides que le notaire pontifical a passés sous silence ont été nommés par Vasari : Cosimo Rosselli avait été suivi par l'artiste auquel il servait de père, Piero di Cosimo,



Fig. 77. — Ange musicien. Fragment d'une fresque de Melozzo de Forli (Sacristie de Saint-Pierre)

et le Pérugin avait amené à sa suite son compatriote Benedetto di Betti, le Pinturicchio. En 1482, Luca Signorelli de Cortone se joignit au groupe des Ombriens. L'ensemble des peintures fut achevé avant le 15 août 1483, jour de la consécration de la chapelle[1].

[1] L'étude des fresques du xve siècle conservées dans la Chapelle Sixtine a été entièrement renouvelée par le monumental ouvrage de M. Ernst Steinmann : *Die Sixtinische Capelle*, Munich, 1902.

Le programme qui fut dicté aux artistes est un poème chrétien aussi ample que ceux qui se déroulaient aux murs des anciennes basiliques. Au-dessus du lambris sur lequel est simulé une tenture aux armes des della Rovere, l'histoire de Moïse est opposée à l'histoire du Christ, comme la Bible et l'Évangile dans les fresques du siècle de Charlemagne qui décoraient la basilique constantinienne de Saint-Pierre. Entre les fenêtres, les



Fig. 78. — La Chapelle Sixtine.

papes martyrs, vêtus pontificalement et debout dans des niches en peinture, comme autant de statues, représentent l'Église héritière des deux Testaments. Cette assemblée solennelle est peut-être un souvenir des médaillons de papes rangés au-dessus des colonnes de la nef, dans la basilique de Saint-Paul hors les Murs. La voûte, avant Michel-Ange, imitait un ciel d'outremer constellé d'or.

Le pape théologien qui a commandé cet ensemble unique au XVe siècle a voulu sans doute que la décoration de sa chapelle fût inspirée des plus vénérables monuments de la Rome chrétienne ; lui-même a raffiné sur les harmonies subtiles que le moyen âge avait découvertes dans

les histoires sacrées. Le cardinal Francesco della Rovere n'avait-il pas donné d'avance le programme de la décoration qu'il devait commander, après son élection au pontificat, lorsqu'il écrivait, dans son traité du *Sang du Christ*, imprimé à Rome en 1472, que le Christ a été un nouveau Moïse : « *Moses noster Christus* » ?

C'est un artiste en scolastique qui, dans la chapelle Sixtine, a mis en parallèle l'histoire du patriarche avec celle de l'Homme-Dieu, dont la première est la « figure » et comme la prophétie vivante. Les deux his-



Fig. 79. — Moïse sur la route d'Égypte; circoncision de son fils. Fresque de Pinturicchio (Chapelle Sixtine).

toires, dont chacune est représentée aujourd'hui en six actes sur l'une des parois latérales de la chapelle, se trouvaient complétées dans la décoration primitive par un prologue et un épilogue. Sur la paroi du chevet, Moïse sauvé des eaux par la fille du Pharaon se trouvait à côté de l'Enfant Jésus adoré par les mages. Sur la paroi intérieure de la façade, l'enlèvement du corps de Moïse par les anges était représenté, d'après une épître de saint Jude, à côté de l'ascension du Christ. Ces deux séries de fresques ont disparu dès le XVI[e] siècle : l'une, en 1535, sous le *Jugement dernier* de Michel-Ange ; l'autre, dès 1522, dans l'écroulement du mur de la façade.

Dans les fresques conservées, l'Évangile domine et « commande » la

Bible si impérieusement que deux séries d'épisodes de la vie de Moïse ont été transposées pour prendre place en regard d'épisodes correspondants de la vie du Christ. Le premier tableau de l'histoire de Moïse, sur la paroi latérale, n'est pas celui qui raconte la jeunesse du héros, sa fuite au désert, son mariage et sa vocation. Pour le spectateur, Moïse revient. en Egypte avant d'en être parti. Il se met en chemin avec sa famille, ses enfants, ses servantes, avant d'avoir rencontré celle qui doit être son épouse. La caravane est arrêtée par l'apparition de l'ange qui adresse à Moïse



Fig. 80. — La jeunesse de Moïse. Fresque de Botticelli (Chapêlle Sixtine).

l'incompréhensible menace de mort que Dieu, selon la Bible, fit tomber sur la tête de son serviteur. Avant de rentrer dans la terre d'Égypte, Moïse préside à la circoncision de son fils Géréon, opérée par la propre mère de l'enfant (fig. 79).

C'est seulement dans le second tableau que Moïse tue l'Égyptien qui avait menacé un Hébreu ; pour échapper aux poursuites, il fuit dans le désert un bâton sur l'épaule. Près d'un puits, il rencontre les bergers qui prétendaient écarter de l'abreuvoir le troupeau conduit par les filles de Jéthro. Après avoir mis en fuite les importuns, le héros à la barbe jeune et blonde verse l'eau de la fontaine aux moutons des deux bergères. La bucolique s'achève en épithalame: Jéthro donne à Moïse sa fille Séphora.

Tandis que le pâtre prédestiné mène aux champs son troupeau, Dieu lui apparaît dans le buisson ardent et lui ordonne d'aller délivrer Israël (fig. 80).

L'audacieuse rupture de la suite chronologique, qui intervertit les deux premières séries d'épisodes de la vie de Moïse, ne sert qu'à reporter le tableau de la première circoncision en face du tableau qui commence aujourd'hui la série évangélique : c'est le baptême dans le Jourdain, que



Fig. 81. — Le baptême du Christ. Fresque de Pinturicchio (Chapelle Sixtine).

saint Paul a appelé la circoncision du Sauveur (fig. 81). En même temps le passage de Moïse à travers le désert s'oppose exactement à la seconde scène de l'histoire du Christ : la tentation dans le désert.

Dans ce dernier tableau le récit évangélique se trouve relégué au fond de la composition, parmi le paysage et les architectures. Le groupe du Christ et du démon, réduit par l'éloignement, saute d'un rocher abrupt sur le toit d'une église qui figure le Temple et de là sur un autre rocher. Le premier plan est laissé à une assemblée confuse au milieu de laquelle un grand prêtre célèbre le sacrifice d'actions de grâces prescrit par la loi de Moïse pour la guérison d'un lépreux (fig. 82). La présence de cette cérémonie biblique devant l'église au sommet de laquelle le Prince du Monde tente le Fils de Dieu ne s'explique pas par les jeux alternés du

symbolisme scolastique : elle pose un problème dont la solution ne se trouvera pas dans les Écritures. Mais à elle seule l'introduction d'une page rituelle du Lévitique au milieu de l'Évangile selon saint Mathieu manifeste l'union des deux Testaments.

Le tableau qui suit, dans l'histoire du Christ, l'énigmatique représentation du vieux sacrifice interrompt le parallélisme des deux récits opposés



Fig. 82. — Le sacrifice mosaïque pour la guérison d'un lépreux. Au ond la tentation du Christ. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

d'une paroi à l'autre. Quelle correspondance occulte peut-on établir entre le tumulte des cavaliers et des hommes d'armes engloutis au passage de la mer Rouge et la vocation des apôtres, pêcheurs pacifiques agenouillés devant Jésus, au bord du lac de Tibériade (fig. 85 et 89) ? Mais dans les trois derniers tableaux, comme dans les deux premiers, chaque épisode évangélique se trouve en rapport exact avec un épisode biblique, soit par ressemblance, soit par contraste. Le Sermon sur la montagne, où furent dénombrés, non point les crimes punis par Jéhovah, mais les béatitudes des humbles dont Dieu sera la récompense, vient remplacer, avec ses promesses et avec la prière nouvelle qu'il apprend au monde, les commandements et les rites que Moïse avait été chercher au sommet du mont Sinaï (fig. 83). Les lévites Cora, Dathan et Abiram ont été châtiés pour

avoir voulu s'arroger l'autorité que l'Éternel s'était réservé de départir : sur l'arc de triomphe qui se dresse derrière le groupe des prêtres rebelles, une inscription proclame que nul ne doit aspirer aux honneurs du sacerdoce contre Aaron, l'élu de Dieu (fig. 90). En face des usurpateurs, voici, au milieu de la calme assemblée des apôtres, le chef désigné par le Christ pour tenir sa place : Pierre, à genoux, reçoit les deux clefs d'or et d'argent (fig. 86). Dans les derniers tableaux qui s'opposent l'un à l'autre sur les



Fig. 83. — Moïse apportant les Tables de la Loi. L'adoration du veau d'or. Fresque de Cosimo Rosselli (Chapelle Sixtine).

parois latérales, le testament que Moïse dicte à son peuple assemblé, avant de gravir le mont Nébo, où les Hébreux retrouveront le cadavre nu du patriarche (fig. 87), a pour pendant la Cène où furent prononcées les dernières paroles du Sauveur qui allait mourir (fig. 84).

Les maîtres florentins et ombriens entre lesquels Sixte IV partagea l'illustration de ce poème théologique ne sacrifièrent aux traditions archaïques des miniaturistes et des peintres giottesques qu'en réunissant toute une suite d'épisodes dans un même cadre d'architecture peinte et en faisant reparaître le même personnage dans plusieurs groupes disséminés au milieu des accidents d'un même paysage. Mais pour l'arrangement des groupes, le dessin des attitudes, le choix des accessoires et des com-

parses, les peintres ont gardé toute leur liberté et chacun d'eux a donné carrière à sa personnalité d'artiste.

Un véritable concours était ouvert entre les artistes réunis dans la chapelle pontificale. Si l'on en croit Vasari, le pape aurait donné la palme au Florentin Cosimo Rosselli. C'était le plus âgé des artistes qui avaient travaillé à l'ample décoration. Trois fresques lui avaient été confiées : l'histoire des Tables de la Loi, le Sermon sur la montagne et la Cène. Le



Fig. 84. — La Cène. Fresque de Cosimo Rosselli (Chapelle Sixtine).

peintre n'a pas ménagé dans cet ouvrage « le fin azur d'outremer » ; il a pailleté d'or les « lumières » des draperies, des arbres et des nuages. Mais cette richesse lourde et marchande, qui a peut-être ébloui le pape, n'a pas le raffinement d'un luxe. L'or moulu et le lapis broyé ne dissimulent pas l'indigence d'une action nulle, d'attitudes monotones, de draperies mesquines, de visages uniformes et de regards vides. Le Moïse armé des Tables de la Loi et le couple dansant devant le veau d'or ont les mêmes mouvements gauches et froids (fig. 83) ; le Christ et le Judas de la Cène ont la même face ingrate (fig. 84).

Tous les peintres qui travaillaient aux côtés du vieux Cosimo étaient des hommes de trente à quarante ans ou même des jeunes gens. L'Ombrien Pinturicchio et le Florentin Piero di Cosimo étaient des débutants. Ce dernier, le cadet du groupe, n'avait que dix-huit ans

en 1480. Cependant il eut à peindre la plus grande partie du passage de la mer Rouge : en représentant la nuée d'orage qui se déverse en grêle sur les Égyptiens, il manifeste déjà sa curiosité pour les ciels tourmentés (fig. 85).

Pinturicchio avait vingt-cinq ans ; venu à Rome avec le Pérugin, il peignit dans la Sixtine la plus grande partie de deux compositions dessinées par son maître : le voyage de Moïse vers l'Égypte et le Baptême du



Fig. 85. — Le passage de la mer Rouge. Fresque de Piero di Cosimo (Chapelle Sixtine).

Christ (fig. 79 et 81). Le travail de l'assistant se reconnaît, près des figures exécutées par le maître, à des contours plus secs, à un modelé plus dur, à des formes plus grêles. Le jeune peintre de Pérouse ne sait encore déployer ses qualités de coloriste que dans le paysage.

La *Remise des clefs à saint Pierre* est la première œuvre capitale du Pérugin qui ait survécu. Le fond est animé par des figurines sveltes et mobiles, imitées des tableautins nerveux de Fiorenzo di Lorenzo. La simplicité solennelle des attitudes, la solidité sculpturale des corps, le sérieux réfléchi des visages n'annoncent pas encore les airs extatiques et les mines dévotieuses que le maître répétera plus tard à satiété pour sa clientèle bourgeoise. Le coloris de la fresque a une profondeur veloutée dont n'approche aucun Florentin (fig. 86).

Signorelli a représenté dans la Sixtine le *Testament de Moïse* (fig. 87).

Fig. 86. — La remise des clefs à saint Pierre. Fresque du Pérugin (Chapelle Sixtine).

Autour du robuste patriarche est rangé un peuple fier de sa force. Les draperies des femmes laissent deviner de larges flancs et des épaules de

guerrières. Aux pieds de Moïse un éphèbe est assis, nu et beau comme un demi-dieu ; dans le même groupe de jeunes cavaliers en pourpoint ajusté et en chausses collantes cambrent complaisamment leurs torses et leurs reins (fig. 88). Ces êtres superbes n'ont pas encore la raideur des corps athlétiques dont Signorelli détaillera plus tard la musculature, comme sur l'écorché. Dans la carrière de Signorelli et dans celle de Pérugin, la décoration de la chapelle pontificale marque un moment d'éphémère



Fig. 87. — Les derniers épisodes de la vie de Moïse. Fresque de Luca Signorelli (Chapelle Sixtine).

équilibre et comme une halte qui rapproche les deux peintres ombriens, à l'entrée des deux voies opposées où ils vont s'engager, l'un chantant les molles extases et les joies immobiles de la contemplation, l'autre célébrant le triomphe de l'action et de la force virile.

Dans les fresques de la Sixtine les deux grands maîtres florentins ont peint, en traits plus nets et plus forts que les deux grands Ombriens l'image de leur talent, près d'atteindre sa pleine maturité.

Domenico Ghirlandajo, le fils de l'orfèvre, se montre tout entier dans la fresque de la *Vocation des Apôtres*. L'amour du bon peintre pour la vie quotidienne laisse une place à l'intelligence des sentiments profonds et au souci des ordonnances régulières. Le groupe fraternel de Jean et de

Jacques, les apôtres élus par le Rédempteur, unit deux adorations dans une attitude agenouillée. Le Christ, entouré d'un groupe sculptural, évoque le souvenir des figures de Masaccio (fig. 89).

Le contraste est violent et brusque entre ces personnages aux faces débonnaires et les créatures agitées de Botticelli. Le peintre désigné à la faveur de Sixte IV par la faveur des Médicis eut la commande de trois fresques dans la chapelle pontificale. Il peignit des sujets très différents par la véhémence de l'action : l'histoire tragique des lévites rebelles (fig. 90), le sacrifice du lépreux guéri (fig. 82), enfin une suite d'épisodes qui rapprochaient dans le même décor un meurtre, celui de l'Égyptien tué par Moïse, et une idylle : la rencontre du voyageur et des bergères devant la fontaine de l'oasis (fig. 80).

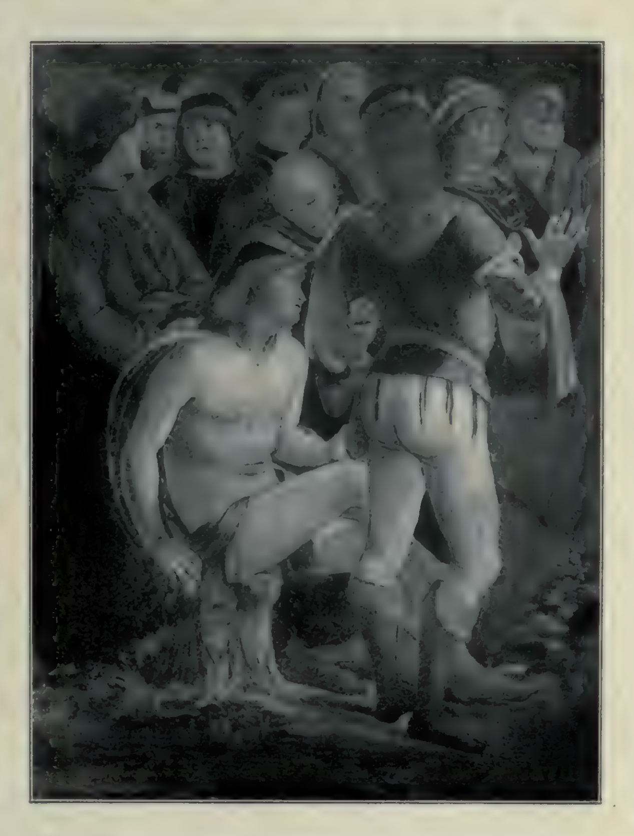


Fig. 88. — Le peuple écoutant le testament de Moïse. Fresque de Luca Signorelli (Chapelle Sixtine).

Le peintre anime toutes ces compositions des mêmes mouvements tumultueux et désordonnés ; il les peuple des mêmes êtres inquiets et nerveux, dont on reconnaîtra les attitudes penchées et les gestes passionnés jusque dans la sereine assemblée des papes rangés entre les fenêtres (fig. 91). Le Moïse de Botticelli n'a rien de l'exécuteur implacable des volontés du Très-Haut ; il connaît la faiblesse et la pitié. Lorsque le jeune héros verse l'eau du puits aux moutons des filles de Jéthro, il s'incline, la tête abandonnée, comme s'il allait tomber aux pieds des bergères (fig. 92). Plus tard, lorsque sa mission l'amène, vieillard à barbe blanche, devant le gouffre qui engloutit les lévites rebelles, le patriarche succombe sous la puissance divine dont il est l'instrument ; son front s'incline vers la fosse, et tandis

que sa main se lève sur les réprouvés, le geste qui doit lancer l'anathème semble esquisser une bénédiction (fig. 93).

Ce Moïse ressemble moins à celui de Michel-Ange qu'au Moïse d'Alfred de Vigny. Il mérite une place dans l'admiration des hommes, à côté de la grande figure ébauchée par le poète douloureux et stoïque. Étudié à sa date, en face du vigoureux patriarche peint par Signorelli, le Moïse de Botticelli paraîtra manquer d'énergie virile. En effet l'artiste qui a conçu cette figure attristée et affaissée était attiré vers la mobilité et la fragilité de la grâce féminine. Dans la Sixtine, le roman biblique de Moïse et de la fille de Jéthro offrait à la fantaisie de Botticelli un chapitre profane de l'Histoire Sainte. L'étrange conteur de féeries vêtit les bergères de tuniques flottantes et d'écharpes aériennes ; il donna à leurs visages un sourire à la fois craintif et ravi ; il plia leur corps gracile à des attitudes qui semblent accompagner le rythme d'une musique lente. Le bocage élevé au milieu du désert se transforme en asile de Nymphes ; les filles de Jéthro, dont le charme délicat fleurit la chapelle du Vatican, sont les sœurs des Grâces qui danseront, sur un tableau destiné à une villa des Médicis, pour fêter Vénus et *Primavera* (fig. 94).

Florentins et Ombriens ont beau concevoir chacun à sa manière, et parfois avec une originalité qui saisit, le type et l'action des personnages traditionnels, drapés à l'antique : ils se trouvent d'accord pour donner le moins de place possible à ces personnages. L'Histoire biblique ou évangélique est enveloppée et étouffée dans une foule de comparses qui se ressemblent, d'une fresque à l'autre, parce qu'ils portent le costume du XVe siècle et qu'ils sont des portraits de contemporains. On dirait d'un « mystère » dont les tréteaux seraient envahis par les spectateurs.

Quels ont été, dans leur vie éteinte depuis quatre siècles, ces hommes qui se trouvent admis à perpétuité dans la plus auguste chapelle du monde chrétien ? D'abord il est possible de reconnaître quelques-uns des artistes peints par eux-mêmes. Ils sont vus de trois quarts, avec le regard de face. Cosimo Rosselli se montre vêtu de noir parmi les auditeurs du Sermon sur la Montagne, tel qu'il s'est représenté à Florence, dans l'église de Sant'Ambrogio. La figure osseuse et bilieuse de Botticelli, qui a trouvé place dans la superbe *Adoration des Mages* de Santa Maria Novella (aujourd'hui au musée des Offices), reparaît derrière le groupe confus des hommes qui se pressent autour du sacrilège amené devant Moïse (fig. 90 +). La large face du Pérugin, encadrée dans une chevelure crépue, triomphe, éclatante de vie, à côté du dernier des apôtres qui sont debout derrière saint Pierre, agenouillé aux pieds du

Christ (fig. 86 +). D'autres contemporains peuvent être reconnus. Un

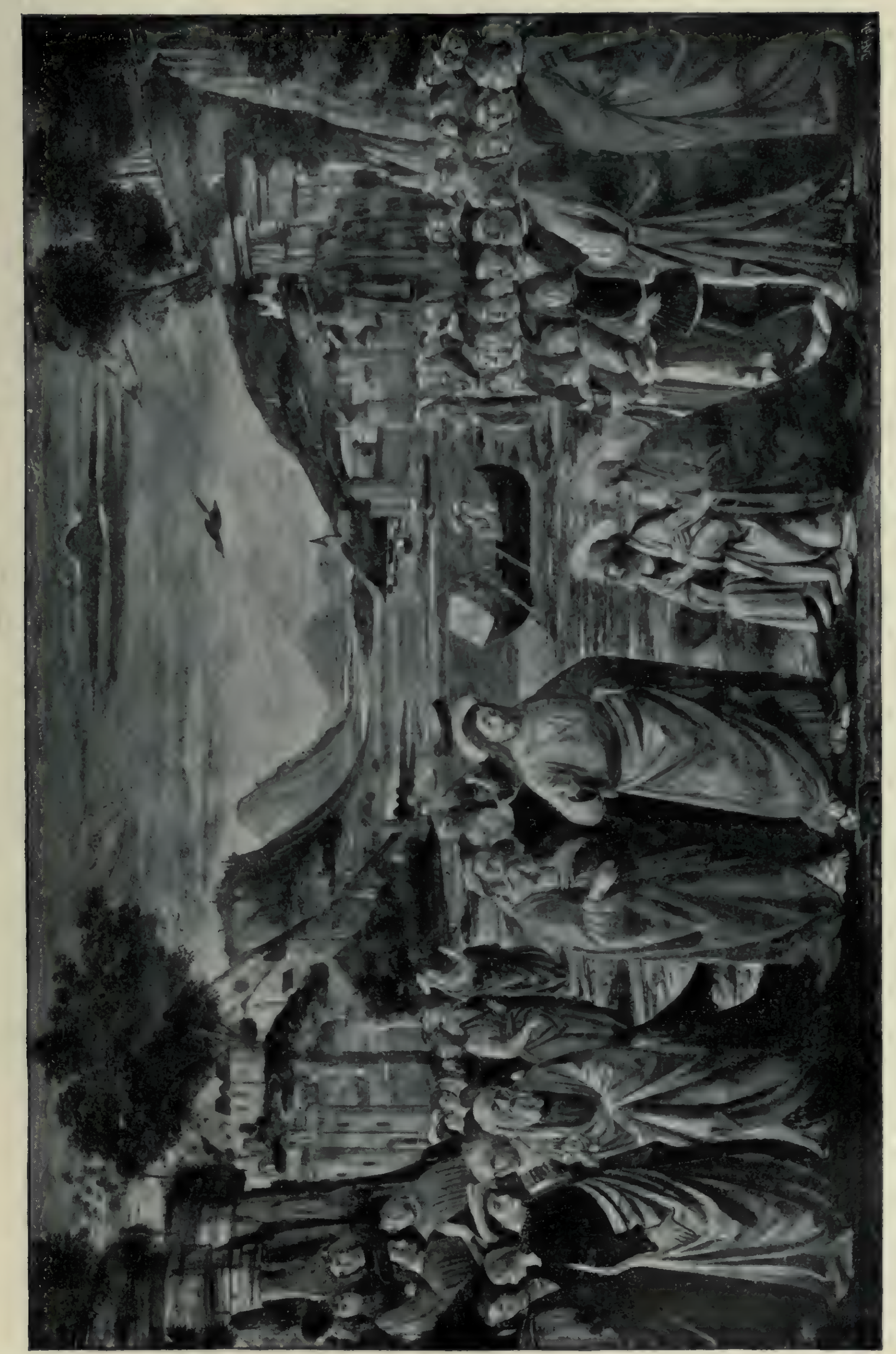


Fig. 89. — La vocation des apôtres Jean et Jacques, Fresque de Ghirlandajo (Chapelle Sixtine).

neveu du pape qui donna l'exemple du népotisme, le capitaine Girolamo

Riario, tient son bâton de commandement derrière l'acolyte qui s'avance pour le sacrifice du lépreux. Un guerrier en armure complète, vu de dos et la tête tournée de profil, a pris place devant Moïse, au passage de la Mer Rouge : c'est Roberto Malatesta, général vénitien au service de Sixte IV. Entre les humanistes, les plus faciles à reconnaître sont les Grecs barbus : Bessarion porte la pourpre cardinalice non loin de Roberto Malatesta et à côté de Moïse.

Les visages qui ont pu être identifiés d'une manière certaine par les études récentes, notamment par celles de M. Steinmann, sont au nombre d'une douzaine au plus. Aucun des portraits de femmes, rares et charmants, qui se mêlent à la foule des portraits d'hommes, ne peut être nommé. L'immortalité que les peintres de Sixte IV ont donnée à cette foule de disparus n'est pas, pour la plupart d'entre eux, une immortalité personnelle.

Peu importent ces noms, dont beaucoup sans doute étaient obscurs. Ce qu'il faut retenir, comme le signe d'un temps, c'est la conception qu'avaient de l'art chrétien les artistes qui voyaient dans une scène sacrée un prétexte à réaliser leur rêve de beauté profane et une occasion de peindre un honnête lot de portraits (fig. 95).

Aucune des fresques de Florence, de Prato ou de Pise, dans lesquelles les peintres des Médicis ont mêlé aux scènes sacrées les groupes fastueux et graves de leurs protecteurs et de leurs amis, ne réunit une telle foule de figurants. Ces gens qui coudoient le Christ ou Moïse ne sont ni des donateurs, ni des dévots ; ils ne s'agenouillent ni ne prient. Tous, dignitaires en simarre ou cavaliers en chausses de soie, cardinaux revêtus de la pourpre ou marchands vêtus de noir, guerriers au regard d'acier ou enfants aux yeux étonnés, ne sont là que pour poser debout et pour regarder droit. Par leur seule présence ils formulent le mot d'ordre qui était alors celui des artistes : indifférence du sujet, amour de la vie. Ils proclament aussi, sans y penser, le principe d'orgueil qui donnait aux hommes de la Renaissance l'ambition de faire place en tout lieu et sans contrainte à leur effigie, comme à leur personne et à leur volonté.

Le pape Sixte IV s'était fait représenter tout le premier dans sa chapelle ; le Pérugin l'avait peint sur le tableau placé au-dessus de l'autel, et qui peut-être était une fresque, aux pieds des apôtres qui contemplaient l'Assomption de la Vierge. L'œuvre a disparu, avec les fresques voisines, sous le *Jugement dernier* de Michel-Ange ; mais dans les fresques conservées, trois compositions rappellent, par des allusions savantes, les bonnes œuvres du pape et les grandes actions de son règne.

Dans l'énigmatique tableau du sacrifice du lépreux, l'édifice qui figure

le Temple de Jérusalem reproduit fidèlement la façade de l'église bâtie par

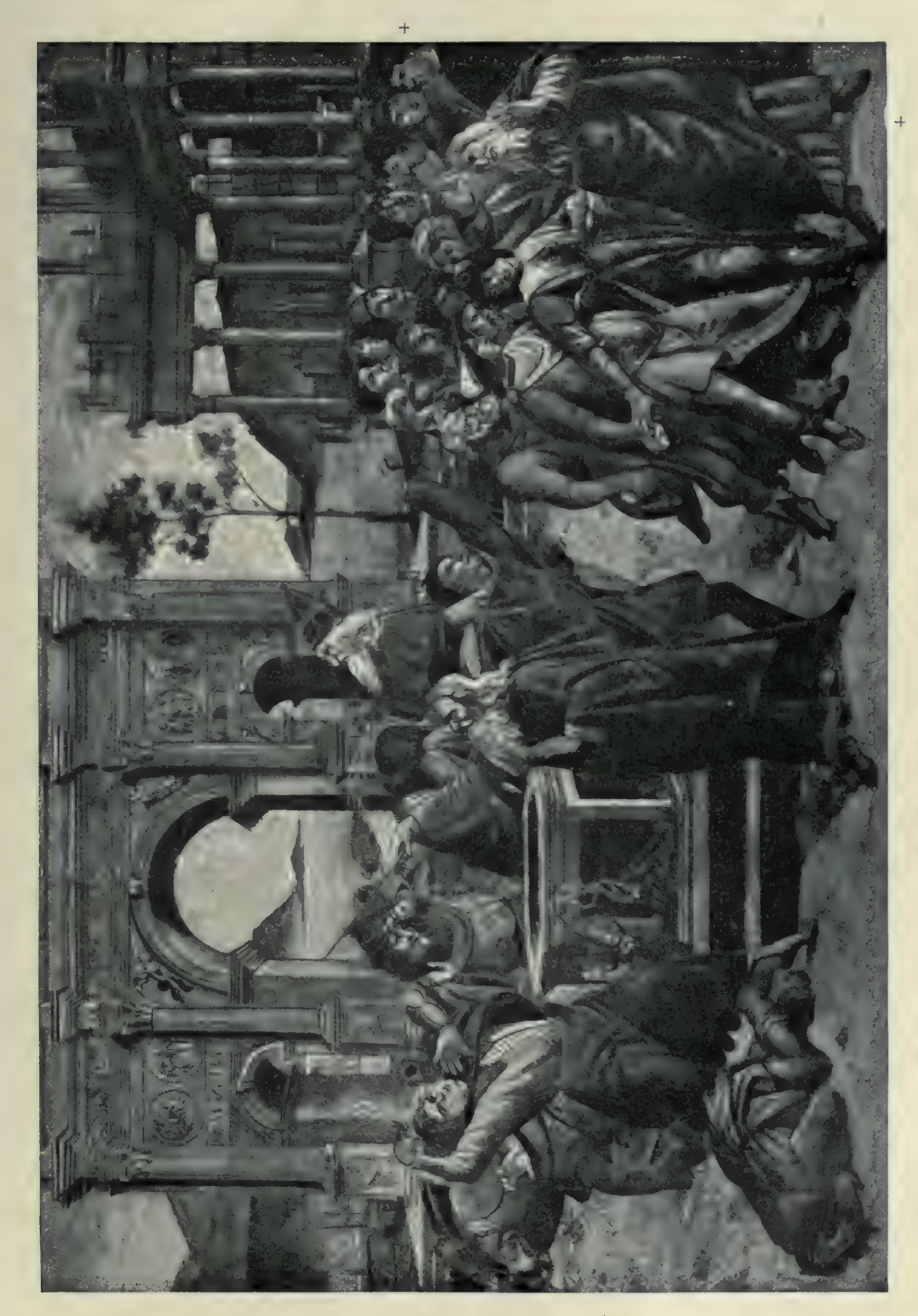


Fig. 90. — Le châtiment des lévites rebelles. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

Sixte IV à côté de l'hôpital de Santo Spirito (fig. 82). Le lépreux guéri fait penser aux malades soignés dans l'hôpital ; le grand prêtre couronné de

la tiare est le représentant du pape bienfaisant. Si cette composition biblique se trouve introduite dans la série des scènes évangéliques, c'est pour faire face au trône du pape, adossé à la paroi sur laquelle étaient peintes les fresques de la vie de Moïse.

En dehors de cette fresque, dont le sujet et la place n'ont pu être choisis que par un habile courtisan, deux séries d'épisodes de la vie de



Fig. 91. — Un pape martyr. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

Moïse, auxquels a été attribué un développement exceptionnel, devaient rappeler au pape, dans la chapelle de son palais, les événements de l'année 1482, qui fut dans ce pontificat la plus agitée et la plus glorieuse. L'épisode tragique du châtiment des lévites faisait allusion à l'échec d'une tentative de schisme dont l'archevêque de Carinthie avait été l'instigateur ; le pharaon et les Egyptiens noyés dans la Mer Rouge, sous une averse de déluge, représentaient Alphonse, duc de Calabre, et son armée, qui, en marchant contre Rome, avaient été vaincus par le capitaine ponti-

fical Roberto Malatesta : c'est un orage qui avait, disait-on, décidé de la bataille, en empêchant les Napolitains de recharger leurs canons.

Ainsi le poème théologique devient, en trois de ses chants, une épopée historique propice aux applications contemporaines. Ce système d'allusions, inauguré dans un ensemble de peintures qui représentent l'art du XVe siècle dans la plénitude de sa vitalité insolente et profane, prépare directement les créations de l'art qui, trente ans après la consécration de la Sixtine, célébrera dans un appartement du Vatican le pape dont le nom domine la Renaissance. Lorsque Jules II commanda à Raphaël cette fresque de l'Héliodore qui représentait, dans sa pensée, la retraite des Français et l'expulsion des « Barbares », il se souvenait des fresques de la vie de Moïse peintes par Botticelli et par Piero di Cosimo à la gloire de son oncle Sixte IV.



Fig. 92. — Moïse à la fontaine. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

Les Florentins appelés pour décorer la chapelle du Vatican s'éloignèrent de Rome après la consécration de cette chapelle. En 1487, le cardinal Caraffa, un Napolitain qui fut, à la fin du XVe siècle, l'un des plus généreux protecteurs de l'art, fit venir de Florence, pour décorer une chapelle de la Minerve, le peintre Filippino Lippi, le fils de Fra Filippo et le disciple de Botticelli. Le cardinal s'est fait peindre au-dessus de l'autel, dans un coin de la chambrette aux pilastres classiques où la Vierge mince et nerveuse reçoit la visite de l'Ange de l'Annonciation, enroulé dans des draperies ballonnées. Le cardinal est présenté par saint Thomas d'Aquin (fig. 96). Parmi les autres fresques qui décorent la chapelle, la plus riche représente le Triomphe du docteur. C'est un thème qui avait inspiré au XIVe siècle des compositions savantes, telles

que la grande fresque de la chapelle des Espagnols, à Santa Maria Novella. Filippino Lippi s'est souvenu de l'église des Dominicains de Florence, en travaillant dans celle des Dominicains de Rome ; il a représenté saint Thomas sur un trône, foulant aux pieds Averroés ; il a rangé à ses côtés la Philosophie et les trois sœurs qui composent le *Trivium* de la Scolastique : la Grammaire caressant le front d'un enfant, son élève, la Dialectique, avec le serpent enroulé autour de son bras, la Rhétorique faisant un geste oratoire ; il a couvert d'inscriptions des cartouches, des livres ouverts, des papiers épars. Peut-être les souvenirs du siècle de Giotto ont-ils contribué à donner à la composition de Filippino Lippi son harmonieuse majesté. Mais les quatre femmes assises aux côtés du saint docteur ont les attitudes penchées des nymphes de Botticelli. Au premier plan les visages des hérétiques, grands vieillards au front chauve ou à la barbe blanche, sont accentués comme des têtes d'expression de Léonard de Vinci ; deux têtes d'enfants aux cheveux bouclés ont le charme profond des têtes d'anges que Léonard avait peintes dans l'atelier de Verrocchio, et dont le souvenir semble se mêler, dans l'œuvre de Filippino, à celui des œuvres de son père et des figures de Botticelli. Le décor est d'architecture classique, mais la sur-



Fig. 93. — Moïse assistant à l'engloutissement des lévites rebelles. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

charge des détails, la bizarrerie solennelle du balcon élevé sur l'arcade et du portique tournant semblent annoncer les fantaisies du baroque. Dans cette œuvre somptueuse et compliquée, qui s'éloigne de la vie contemporaine pour chercher un monde nouveau de grâce, de force et de grandeur, un portrait, celui d'un dominicain à la robuste carrure, appartient encore à la foule des vivants qui figuraient dans les fresques de la Sixtine (fig. 97).

Le groupe des Ombriens qui avaient travaillé pour Sixte IV s'était dispersé en même temps que le groupe des Florentins. Le Pérugin fut rappelé à Rome en 1491 par le cardinal Giuliano de Médicis : il y peignit en cette année le charmant triptyque qui se trouve dans les collections de la Villa Albani. Reparti pour Florence dès 1492, il ne revint plus à Rome qu'en 1508. Seul de tous les artistes réunis pour la décoration de la chapelle Sixtine, le jeune collaborateur du maître de Pérouse, le Pinturicchio, ne quitta pas Rome en 1483. Il y déploya pendant douze ans sa prestigieuse facilité.



Fig. 94. — Les filles de Jéthro. Fresque de Botticelli (Chapelle Sixtine).

La première œuvre que le Pinturicchio ait composée lui-même et peinte tout entière de sa main est la décoration d'une chapelle de l'église d'Aracœli, consacrée à saint Bernardin par la famille Buffalini. Ce sont des peintures fines et fraîches comme des miniatures. Le donateur, un personnage en houppelande fourrée, est présent, avec des adolescents indifférents et des enfants qui jouent, devant le lit funéraire où le vieux franciscain est étendu, sur une grande place entourée de portiques (fig. 98). Au-dessus de l'autel, saint Bernardin est glorifié, entre saint Antoine de Padoue et saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, au milieu d'un immense paysage de féerie, où un palmier de terre promise est planté

devant les montagnes bleuâtres de l'Ombrie (fig. 99). Dans les groupes de portraits impassibles, dans le décor même, nombreux sont encore les souvenirs des grandes fresques de la Sixtine.

Les peintures de la chapelle de l'Aracœli étaient achevées en 1484. A partir de cette année Pinturicchio ne chôma plus ; il commença la décoration de Santa Maria del Popolo, l'église de la famille Della Rovere ; il peignit des sujets mythologiques et des vues de villes italien-



Fig. 95. — Portraits d'inconnus. Détail de la Vocation des apôtres. Fresque de Ghirlandajo (Chapelle Sixtine).

nes dans le palais d'un neveu de Sixte IV, le cardinal Domenico della Rovere (aujourd'hui Palais des Pénitenciers) et dans la nouvelle villa pontificale du Belvédère : de ces décorations profanes il ne reste que quelques motifs au-dessus d'une porte ou dans la lunette d'une arcade (fig. 111 et 113).

La vogue du peintre fécond et frivole ne fut point diminuée par la venue d'un rival redoutable, Mantegna, que François de Gonzague, le marquis de Mantoue, consentit à laisser partir pour Rome en 1488, sur les instances d'Innocent VIII. Le maître austère et fort remplit de ses figures viriles une petite chapelle du palais apostolique, que Pie VI a

fait démolir avec les chefs-d'œuvre qui avaient encore été admirés sur ses murs par les peintres du XVIIIe siècle.

Après le départ de Mantegna et la mort d'Innocent VIII, Pinturicchio devint le peintre ordinaire d'Alexandre VI, qui l'attacha à sa personne



Fig. 96. — Le cardinal Caraffa présenté à la Vierge par saint Thomas d'Aquin. Fresque de Filippino Lippi (Église de Santa Maria sopra Minerva).

par un bref de 1493. Le jeune maître fut chargé de décorer le premier étage du sévère palais de Nicolas V sur toute la longueur de l'aile au bout de laquelle venait d'être élevée la tour Borgia. Le programme était magnifique : c'est exactement celui que Raphaël aura à remplir vingt-cinq ans plus tard dans l'appartement qui occupe le second étage du même corps de bâtiment. Pinturicchio, avec le concours de plusieurs aides, couvrit de peintures cinq salles en moins de trois ans. Le plafond de la

première salle, qui était la plus grande et servait aux banquets ou aux réceptions, s'écroula en partie le 29 juin 1500, pendant une audience solennelle : le Pape fut couvert de débris et légèrement blessé. La voûte qui remplaça ce plafond ne reçut sa décoration définitive que vers 1520, sous le pontificat de Léon X. Les autres salles qui formaient depuis 1495 l'appartement privé d'Alexandre VI avaient été voûtées dès le temps de



Fig. 97. — Le triomphe de saint Thomas d'Aquin. Fresque de Filippino Lippi (Église de Santa Maria sopra Minerva).

Nicolas V ; à la mort du pape Borgia, elles étincelaient de couleurs fraîches et d'or.

L'appartement où Alexandre VI avait mené sa vie de débauche et préparé les assassinats et les empoisonnements fut maudit comme la mémoire du pape infâme. En 1507, Jules II transporta sa résidence à l'étage supérieur, où habitait naguère César Borgia, le fils du pontife, pour fuir les souvenirs de celui qu'il appelait lui-même l'excommunié et le « Marrane ». Léon X fit restaurer la salle de réception ; mais les chambres souillées restèrent closes. L'appartement Borgia fut abandonné pendant tout le XVI[e] siècle ; au XVII[e] et au XVIII[e], il servit de dépendance à

quelques conclaves. Au XIXe, il fut employé, après 1815, comme magasin de tableaux ; à partir de 1821 la Bibliothèque voisine l'envahit et y logea ses imprimés. Il fallait les protections les plus puissantes pour pénétrer dans ce lieu qui semblait garder d'abominables secrets. La libéralité de Léon XIII leva l'interdit. L'appartement restauré avec éclat fut rouvert au public en 1898.



Fig. 98. — Mort de saint Bernardin. Fresque de Pinturicchio (Église d'Aracœli).

La grande salle où le visiteur accède, en traversant le premier étage de la *loggia* de Bramante, et dans laquelle des Victoires portent les écussons de Léon X, est le vestibule magnifique de l'appartement Borgia. Peu de visiteurs lèvent les yeux vers la voûte où passent les chars et les cortèges des divinités planétaires ; historiens et artistes, curieux et touristes, ne voient que la petite porte ouverte au fond de la salle, dans un angle, et qui, surmontée du taureau héraldique des Borgia, s'ouvre sur ce coin de palais si longtemps fermé.

La porte franchie, un trésor de couleurs précieuses se révèle dans le bain de lumière froide qui tombe de la fenêtre percée au Nord à travers le mur épais de la forteresse pontificale. Le pavement est de majolique,

les lambris de marbre poli ; sur la voûte basse et pesante scintillent des arabesques et des emblèmes en stuc doré. Les fresques aux tons vifs et clairs qui décorent la paroi, entre le lambris et les arcs de la voûte,



Fig. 99. — Saint Bernardin glorifié en compagnie de saint Louis de Toulouse et de saint Antoine de Padoue. Fresque de Pinturicchio (Église d'Aracœli).

étonnent par leur grâce paisible et leur sérénité religieuse : un Nicolas V eût pu donner le programme des tableaux de sainteté commandés par Alexandre VI. L'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, que Pinturicchio a peintes dans la première chambre de l'appartement Borgia, il les répétera plus tard dans la radieuse chapelle de Spello, près d'Assise. Aux scènes aimables de l'Evangile de l'Enfance succèdent brus-

quement les spectacles de gloire qui terminent comme une série d'apothéoses le drame de la Passion : Résurrection du Christ, Ascension, Descente du Saint-Esprit, Assomption de la Vierge. Des Prophètes sont rangés dans les compartiments de la voûte et annoncent les mystères exposés sur les parois. Aux pieds de la Vierge qui monte vers le ciel, un

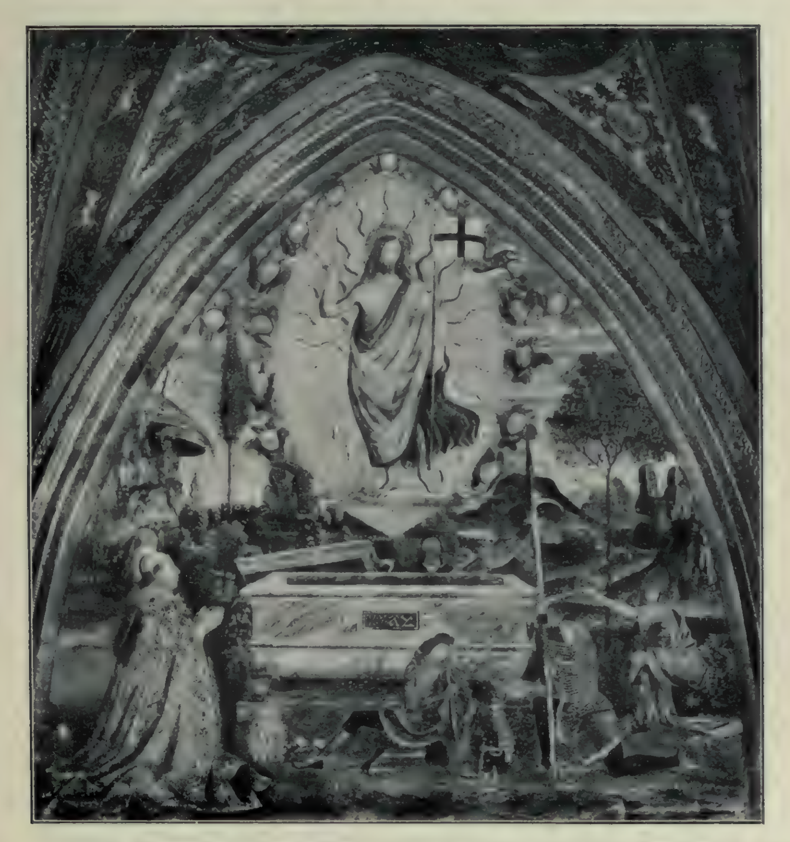


Fig. 100. — Le pape Alexandre VI en prière devant le Christ ressuscité. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia, palais du Vatican).

cardinal inconnu est agenouillé, comme l'était Sixte IV dans la fresque du Pérugin, au-dessus de l'autel de la Chapelle pontificale. Devant le tombeau du Christ, gardé par de jeunes hallebardiers à la livrée des Borgia, bleu et rouge, Alexandre VI lui-même est agenouillé, la tête nue et chauve, le buste droit sous une lourde chape de damas blanc. A soixante-trois ans, le pape a encore cette majesté du port et du regard, cette grandeur surhumaine, *divina forma*, que vantaient les courtisans, une beauté néronienne de dieu bestial. Au-dessus de la tête du pape, le prophète de la voûte tient une banderole sur laquelle est écrite une prière

qui semble un défi au Jugement dernier : « J'attends le jour de ma résurrection » ; *Exspecto in die resurrectionis meæ.*

Dans la chambre suivante, la série des scènes évangéliques continue d'une manière inattendue, avec l'image isolée de la Visitation. Les autres tableaux représentent des histoires de saints : sainte Catherine d'Alexandrie disputant avec les docteurs en présence de l'empereur, saint Sébastien percé de flèches, sainte Barbe sortant de la tour où l'a enfermée son père. Dans cette salle, la plus magnifique de toutes, et qui était sans doute la chambre à coucher du pape fornicateur, deux images célèbrent la chasteté : Suzanne repousse les vieillards ; les deux ermites Antoine et Paul rompent le pain qu'un corbeau vient de leur apporter, sans se laisser tenter par des diablesses dont la draperie dansante ne cache pas entièrement les ailes de chauve-souris, et dont le corps de femme est terminé par des serres d'oiseaux de proie, comme le corps de l'enfant Amour, dieu et diable, dans une fresque de Giotto, à Assise (fig. 102).



Fig. 101. — Le pape Alexandre VI. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

Le pape s'entourait ainsi de pieuses idylles, où ne manquent pas les archaïsmes populaires. Le peintre a donné aux légendes de saints la poésie d'un merveilleux décor de nature et la richesse des contes de fées. La fontaine monumentale où allait se baigner Suzanne s'élève au milieu d'un verger de paradis terrestre, peuplé d'une ménagerie d'animaux et d'oiseaux bigarrés (fig. 103). Derrière le rocher fantastique au pied duquel saint Sébastien sert de cible aux archers, la vue s'étend sur une colline de Rome, avec son campanile dominant un Colisée, et sur les ondulations monotones de la Campagne romaine (fig. 104).

Pinturicchio regarde la vie moins gravement et moins profondément que n'avaient fait ses collaborateurs, les grands peintres de la Sixtine. Dans le drame, il ne voit que le décor ; dans l'homme, il ne voit que le costume. Rome lui offrait alors un spectacle de magnificence étrange-

ment bariolé d'exotisme. La ville des papes était devenue le refuge d'une foule d'Orientaux de toute race et de toute religion. En 1492, l'année même où fut commencée la décoration de l'appartement Borgia, Alexandre VI avait accueilli les Juifs chassés d'Espagne. A sa cour vivaient côte à côte le despote de Morée, qui était le dernier des Paléologue, et le prince Djem, le fils de Mahomet II, dont Alexan-



Fig. 102. — Saint Antoine et saint Paul Ermite dans le désert peuplé de diables. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

dre VI finit par se débarrasser, en lui faisant prendre à Naples « une nourriture ou un breuvage qui ne convenait pas à son tempérament ». Les costumes orientaux étaient devenus à la mode dans la famille même du pape : en 1493, un neveu d'Alexandre VI, Giovanni Borgia, laissait sa pourpre de cardinal pour caracoler avec Djem « en habit de Turc ». Quelques-uns des croquis pris à Constantinople par le Vénitien Gentile Bellini étaient parvenus à Rome : c'est d'après l'un de ces croquis que Pinturicchio copia le janissaire qui assiste, placidement accroupi, au martyre de saint Sébastien (fig. 104). Dans la foule qui entoure sainte Catherine il a peint quelques-uns des étrangers qui attiraient les yeux

du peuple ; le despote de Morée, avec ses longues moustaches tombantes et son caftan étroitement boutonné, est debout, à côté d'un superbe Turc, près du trône de l'empereur. Un cavalier en turban, monté sur un cheval arabe tout blanc, a le nez fin et la barbe pointue de Mahomet II, sur le portrait peint par Gentile Bellini [1] : c'est le prince Djem,



Fig. 103. — Suzanne et les vieillards. Détail d'une fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

qu'un dominicain de Fiesole reconnut à Rome en comparant le visage de l'exilé avec l'effigie du sultan, son père, sur la médaille que Bertoldo, le compagnon de voyage de Gentile Bellini, avait modelée d'après nature à Constantinople (fig. 105 +).

La richesse des costumes orientaux et des architectures triomphales est relevé par des reliefs de stucs plus épais que ceux qui décorent les voûtes. La tour de sainte Barbe, la fontaine de sainte Suzanne, comme le mors du cheval de Djem et le turban posé sur les cheveux blonds de

[1] Collection de lady Layard, à Venise.



Fig. 104. — Martyre de saint Sébastien. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

sainte Catherine sont de véritables sculptures, qui, sous la dorure, ont l'éclat des orfèvreries. Le procédé est ancien : Gentile de Fabriano en faisait déjà grand usage. Mais avec ces moyens archaïques, avec les tons francs et clairs de la fresque, Pinturicchio a donné, dans cette féerie à l'orientale, comme l'image idéalisée du luxe de son temps. En peignant ces légendes de saints, il achève son apprentissage de peintre de cour. Il travaillait encore à l'Appartement Borgia, lorsque Charles VIII fit son entrée à Rome, le 30 décembre 1494. Après avoir assisté aux cortèges et aux cérémonies solennelles qui accompagnèrent les entrevues du pape et du roi de France, il fut chargé de conserver le souvenir de ces magnificences dans une suite de fresques qui décorèrent une salle du château Saint-Ange. On y voyait le roi de France partant pour Naples, accompagné de César Borgia et de Djem. Ces fresques si précieuses pour l'histoire ont disparu. Pour s'en faire une idée, il faut regarder à Sienne la suite intacte et éblouissante des fresques peintes par Pinturicchio dans la bibliothèque de la cathédrale : c'est l'histoire de Pie II, exposée comme une suite de tableaux de la cour d'Alexandre VI.

Les parois des deux premières salles de l'appartement Borgia n'ont montré au visiteur que des scènes religieuses, dont l'artiste a fait une suite magnifique de paysages profonds, d'architectures opulentes et de costumes chatoyants. La dernière salle de l'aile de Nicolas V et les deux chambres qui lui font suite dans la tour Borgia sont occupées par des cycles d'images plus savantes, dont l'exécution est médiocre et ne peut être attribuée à la main même de Pinturicchio. C'est la suite des Arts libéraux, personnifiés par des femmes entourées d'une petite cour de savants, les Sibylles avec les Prophètes, et les Planètes. L'assemblée des sibylles et des prophètes se rattache encore aux images sacrées qui décoraient la salle des Mystères et la salle des légendes de saints. Pour la première fois dans l'art chrétien, douze sibylles se trouvent mises en concordance avec les douze prophètes, suivant la thèse théologique exposée par le dominicain Filippo di Barberi, dans un traité publié à Rome en 1481. La représentation des Arts libéraux semble étrangère au cycle chrétien ; mais il ne faudrait pas voir dans cette suite d'allégories une victoire de l'humanisme : les Arts libéraux avaient été glorifiés par les peintres non seulement dans les palais, mais dans les églises, au XIVe siècle, alors que la science était encore la servante de la théologie. Ils s'étaient rangés autour du tombeau de Sixte IV, que Pollajuolo achevait au temps où Pinturicchio décorait l'appartement Borgia. De même les planètes personnifiées



Fig. 105. — Sainte Catherine discute devant l'Empereur. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

par des divinités avaient remplacé en Italie, dès le commencement du XVe siècle, les images familières des mois et des travaux de chaque saison. Elles avaient été représentées dans le palais public de Sienne et dans le palais de justice de Padoue ; elles reparaîtront dans les fresques opulentes dont le Pérugin décorera en 1499 le bureau des changeurs de Pérouse. C'est la suite des leçons de choses que l'art du moyen âge avait



Fig. 106. — Sainte Catherine. Détail d'une fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

données dans les sculptures françaises et dans les fresques italiennes. Mais il ne s'agit plus d'instruire le peuple ou de distraire les savants par une série de peintures exposées dans un palais public. Ici les Arts libéraux et les Planètes de l'astrologie, la science et la superstition du temps sont mis aux pieds d'un homme redoutable. C'est ainsi que les deux mêmes cycles, représentés à Rimini dans les sculptures légères et fantasques d'Agostino di Duccio, se déploient, comme une cour d'humanistes et de savants, pour faire honneur au condottiere Sigismondo, dans l'église qui est devenue le temple des Malatesta.

Un hommage plus direct et plus audacieux a été rendu au pape dans la chambre qui formait autrefois le centre de l'appartement Borgia. Les petits tableaux qui décorent la grande arcade et les compartiments de la voûte, au-dessus des gracieuses légendes de saints et de saintes, n'ont plus rien de commun avec la tradition chrétienne. Le bœuf des Borgia est glorifié dans ses ancêtres mythologiques, la vache Io et le bœuf Apis, dernière métamorphose du bienfaisant Osiris. Sous la figure de l'animal héraldique, le pape semble introduit dans la foule des dieux à face humaine ou à forme animale qui avaient constitué le Panthéon cosmopolite de la Rome impériale.



Fig. 107. — L'Arithmétique. Fresque de Pinturicchio (Salle des Arts libéraux, dans l'Appartement Borgia).

En célébrant cette étrange apothéose, Pinturicchio faisait son métier de peintre de cour : il traduisait avec ses pinceaux les dithyrambes des humanistes. L'avènement d'Alexandre VI avait consommé l'étonnante et monstrueuse union de la Papauté et de la Renaissance. Pomponius Lætus, qui, au temps de Paul II, avait été traduit, avec son Académie de païens, devant le tribunal de l'Inquisition, n'avait rien à craindre du pape qui devait faire brûler Savonarole. Le savant audacieux qui s'était donné, parmi les adorateurs de l'Antiquité, le titre de souverain pontife, organisa avec ses acolytes le cortège qui se déploya dans les rues de Rome le jour du couronnement d'Alexandre VI, le 16 août 1492. Les inscriptions célébraient Alexandre, plus grand que Jules César : « l'un n'était qu'un homme ; celui-ci était un dieu. » La patrie, par la bouche d'un protonotaire apostolique, saluait le pape comme son « Jupiter ». Un des arcs de triomphe élevés sur le trajet de Saint-Pierre au Latran était surmonté du Bœuf divin, comme l'arc de triomphe que Pinturicchio a placé au fond de sa fresque de la légende de sainte Catherine (fig. 105).

Vers la fin du XVe siècle, humanistes et artistes ne se contentaient pas de restaurer pour un pape le culte rendu jadis aux empereurs. Ils travaillaient d'accord à exhumer l'antiquité des tombeaux et des ruines. Une trouvaille faite au printemps de l'année 1485, sous le pontificat d'Innocent VIII, avait frappé tous les esprits comme une résurrection. Dans un sarcophage de la Voie Appienne une morte était apparue, jeune et belle, après un sommeil de quatorze cents ans. La foule



Fig. 108. — La Musique. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

accourut au Palais des Conservateurs, où fut exposée l'admirable momie. Les érudits italiens et étrangers la décrivirent dans leurs lettres : ils concordent à établir les détails de la découverte, avec toute la précision que donneraient à un événement de notre temps les récits de vingt correspondants de journaux, qui seraient tous des savants. La chevelure était blonde et enfermée dans un filet d'or. Le corps était encore flexible et les traits intacts, sous une couche assez épaisse d'un baume qui conservait l'odeur de la résine et de la térébenthine. Aux endroits où l'enduit protecteur fut enlevé par la curiosité des visiteurs, la peau noircit. La destruction aurait rapidement continué son œuvre, si le pape Innocent n'avait fait enlever de nuit et enterrer hors de la porte du Pincio cette païenne inconnue que le peuple de Rome, à la suite des

humanistes, commençait à vénérer comme une relique miraculeuse d'une religion prête à revivre.

Après cette découverte saisissante, l'exploration des ruines fut menée avec une ardeur fiévreuse. Les peintres partaient le matin en bandes joyeuses pour s'enfoncer dans les souterrains qui étaient les salles des thermes et des palais ensevelis ; ils y trouvaient force crapauds,



Fig. 109. — Salle des Prophètes et des Sibylles (Appartement Borgia).

chouettes et chauves-souris, dont l'homme n'avait point troublé les petites républiques depuis dix siècles. Ils sortaient de là faits comme des ramoneurs (*spazzacamini*), mais riches de croquis et de notes pris d'après les stucs et les peintures qui revêtaient encore les murs. De ces ruines transformées en grottes ils rapportaient un système de décoration oublié : des arabesques mêlées de figurines, qu'ils appelèrent, en souvenir des lieux où ils les avaient découvertes, des « grotesques » (*grotteschi*), — c'est-à-dire des peintures de grottes.

Pinturicchio fut de ces escapades : c'est dans l'Appartement Borgia que les « grotesques » se montrent pour la première fois, depuis la fin de l'Empire. Ils décorent le plafond à caisson de la salle des Arts libéraux,

la voûte autour des histoires d'Osiris et des figures de prophètes, et les parois mêmes de la salle des Sibylles. Les monstres marins, les satyres dont les jambes se ramifient en volutes feuillues, forment de grandes arabesques d'outremer sur un champ d'or ; le décor dont quelques restes sont encore visibles près du Colisée, dans des caves qui sont les ruines des Thermes de Titus, a revêtu, sous le pinceau du maître ombrien, l'opulence orientale des anciennes mosaïques chrétiennes.

Avant les *grotesques* de l'Appartement Borgia, les seules imitations de l'art antique qui eussent été introduites dans les œuvres des peintres du XV[e] siècle étaient des copies plus ou moins fidèles d'un arc de triomphe ou d'un amphithéâtre, et des transpositions toujours libres de quelque statue, femme drapée ou enfant nu : on en peut juger par les fresques de Botticelli dans la Chapelle Sixtine (fig. 82). Pinturicchio est le premier maître italien qui, dans une décoration peinte, se soit inspiré de la *peinture* antique.

Ces arabesques animées célèbrent sur les voûtes massives du palais de Nicolas V une nouvelle victoire de la Renaissance au temps d'Alexandre VI : l'art antique, représenté par les fantaisies alexandrines retrouvées dans les ruines romaines, triomphe à côté de l'humanisme païen, qui a installé dans la chambre du pape le culte des animaux mythologiques. Mais les figurines que Pinturicchio a dessinées dans les fouilles joyeuses auxquelles se divertissaient les bons compagnons des ateliers de Rome n'ont place que sur des encadrements : lorsque le maître ombrien peint un tableau mythologique, il travestit gracieusement l'antiquité à la mode de son temps. L'histoire d'Osiris continue la féerie des légendes de saints.

L'Appartement Borgia termine à Rome l'œuvre du XV[e] siècle par un ensemble d'une richesse unique et d'une complexité merveilleuse. Les plus frais tableaux de l'Evangile et les légendes des saints les plus purs s'y trouvent rapprochés des dieux les plus étranges de la Grèce antique et de l'Egypte ; les allégories de la scolastique voisinent avec les mythes païens. Deux mondes ennemis sont unis dans les thèmes de ce décor éclectique ; mais, dans l'œuvre de l'artiste, ces deux mondes restent séparés. L'antiquité a sa part, qui est la moindre : quelques silhouettes de monuments en carton doré et la foule des *grotesques*. La vie multiple et bariolée a gardé ses droits ; l'amour du luxe brillant et de la richesse matérielle reste plus fort que l'admiration éveillée par les formes antiques. Pinturicchio, qui a consacré à Rome toute sa jeunesse et qui, de bon apprenti du Pérugin, y est passé maître, doit bien plus à la magnificence

de la cour pontificale qu'à la majesté des ruines ou à la beauté des statues, et à la Ville des papes qu'à la Ville des Césars.

Les réminiscences de l'art antique, témoin d'un monde qui n'est plus, ne troublent point encore la vision sincère et nette de tout ce qui vit autour de l'artiste. Mais le temps est proche, où l'étude de la vie et



Fig. 110. — Coupole de Santa Maria del Popolo. Fresques de Pinturicchio.

l'admiration de l'antiquité s'uniront pour créer une humanité idéale, faite pour les épopées.

Pinturicchio vit à Rome l'aube de l'ère nouvelle. En 1505 il y était revenu, après un séjour de quelques années en Ombrie, et il entreprenait la décoration d'une coupole neuve, dans l'église de Santa Maria del Popolo. Il y peignit le *Couronnement de la Vierge*, au milieu des Evangélistes, des docteurs de l'Eglise, vêtus pontificalement, et de quatre Sibylles, mollement couchées, dans des atours coquets et bizarres. Des grotesques plus

riches que ceux de l'Appartement Borgia découpent leurs fines arabesques sur un fond d'or ; les couleurs ont gardé la fraîcheur des miniatures et l'éclat des émaux. Toute l'opulence de l'art du XVe siècle, toute sa vie exubérante, toute sa joie de jeunesse éclatent encore dans cette dernière œuvre de Pinturicchio à Rome. Cependant des noms nouveaux sont unis dans l'église de la famille Della Rovere à celui du peintre d'Alexandre VI. La coupole que décora Pinturicchio venait d'être construite par Bramante et le pape qui avait commandé l'ouvrage s'appelait Jules II.



Fig. 111. — Divinités Marines.
(Fresque décorative de Pinturicchio. Palais des Pénitenciers.)



Fig. 112. — Ecusson du pape Pie II (Palais du Vatican).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

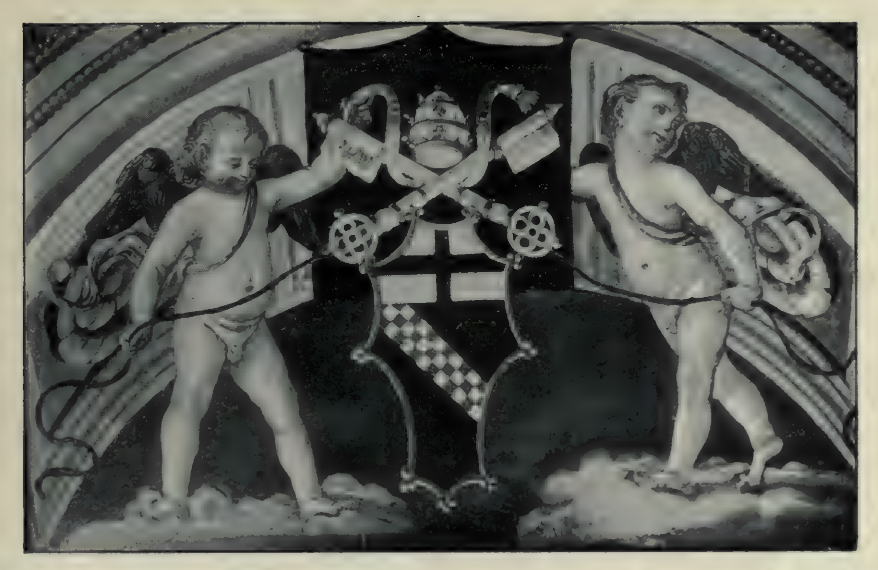


Fig. 113. — Ecusson du pape Innocent VIII, dans l'ancienne villa pontificale du Belvédère (Museo Pio-Clementino, au Vatican).

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

